

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Arte, ejercicio estético y política**

**Análisis de la obra y discurso del artista ecuatoriano Boris Salinas Ochoa**

Adolfo Andrés Aguirre Celi

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Adolfo Andrés Aguirre Celi, autor de la tesis intitulada “Arte, ejercicio estético y política: Análisis de la obra y discurso del artista ecuatoriano Boris Salinas Ochoa”, mediante el presente documento dejo constancia que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 17 de junio 2020

Firma: -----



## Resumen

El arte plástico, durante el último siglo y medio, ha experimentado cambios radicales en cuanto a formas, estilos, técnicas, materiales, ideas y conceptos, iniciándose dicho proceso desde mediados del siglo XIX con el romanticismo y el impresionismo, y más adelante con la explosión de las vanguardias artísticas durante las primeras décadas del siglo XX. Una de las principales rupturas que constituye el cimiento de las nuevas formas de ver el arte es el cuestionamiento a la *teoría de la mimesis*, la cual dominó el arte de occidente durante aproximadamente veinte siglos. La *teoría de la mimesis*, en ocasiones, desliga a las denominadas *obras consagradas*, de su contexto histórico y cultural específico; asimismo propone nociones universalistas para entender el arte, tales como la *Visión objetiva*, *Actitud natural o Copia esencial*; y, debido a la hegemonía de dichos conceptos, se ha generado la tendencia a creer que el *arte verdadero* responde solamente a la elaboración de imitaciones *perfectamente objetivas* de la realidad.

En dicho marco de conceptos, esta investigación busca examinar tres modalidades de formas de representación para la elaboración de obras de arte plástico propuestas por el escultor Boris Salinas Ochoa. Salinas posee una escuela de formación muy influenciada por modos de representación miméticos, generando obras de corte realista-naturalista; sin embargo, al mismo tiempo elabora productos artísticos que moderan en gran medida el uso de la mimesis y también, obras en las que la mimesis es evitada en su totalidad. La obra de Salinas posee variadas nociones sobre la estética, lo que será útil para relacionar con sus obras artísticas.

La propuesta artística de Salinas Ochoa también está atravesada por visiones políticas cercanas al izquierdismo y el anarquismo, junto a su postura ecologista, antisistema y anticonsumismo. Los precedentes de la conformación de las posturas de pensamiento de Salinas Ochoa se encuentran en su historia de vida, que fue marcada desde su niñez por las limitaciones económicas y la pertenencia a una *clase popular*. Por lo tanto, en la presente tesis también es de total relevancia la referencia hacia determinados hitos biográficos del artista para relacionar con la creación de sus futuras propuestas artísticas. En síntesis, en las páginas venideras se elaborará un análisis que correlacione las propuestas artísticas de Salinas Ochoa, con su pensamiento ideológico, militancia política, en relación a las categorías centrales de análisis que serán la estética, la mimesis y la representación.



Hago una dedicatoria especial a mi difunto abuelo Jorge Eduardo Aguirre Azanza, su compañía a lo largo de mis años de formación fue esencial para la estructuración de mis inquietudes académicas y su apoyo hacia la decisión de entregar mi vida a las actividades artísticas fue siempre inquebrantable. Igualmente, agradezco infinitamente el apoyo incondicional de mi madre Nela y mi padre Adolfo; el soporte de mi hermano Alejandro y de mi hermana Daniela. También, doy inmensas gracias a la compañía y ayuda incesante de mi abuela Yolanda. Por último, mi más sincera gratitud hacia Boris Salinas Ochoa, el presente trabajo ha sido posible gracias a su inmensa generosidad y colaboración.





## Tabla de contenidos

Figuras.....	11
Introducción.....	13
1. En torno a la mimesis y sus procesos.....	17
2. La mimesis en relación a Boris Salinas Ochoa.....	24
Capítulo primero: Seres de Terracota.....	31
1. Articulación de estrategias en los <i>Seres de terracota</i> con la historia de vida de Salinas Ochoa.....	32
2. Estrategias miméticas y representacionales en los <i>Seres de terracota</i> .....	37
2.1. Análisis formal y técnico de los <i>Seres de terracota</i> .....	38
2.2. Instancias de producción de los <i>Seres de terracota</i> .....	44
3. La mimesis como estrategia política en los <i>Seres de terracota</i> .....	47
3.1. Estrategias políticas y conceptuales.....	47
3.2. A manera de desenlace.....	55
Capítulo segundo: Realismo social y político a través de pintura mural.....	59
1. Articulación de estrategias aplicadas en el <i>Realismo social y político a través de pintura mural</i> con la historia de vida de Salinas Ochoa.....	60
2. Estrategias miméticas y representacionales en el <i>Realismo social y político a través de pintura mural</i> .....	70
2.1. Análisis formal y técnico del <i>Realismo social y político a través de pintura mural</i> .....	70
2.2. Instancias de producción del <i>Realismo social y político a través de pintura mural</i> .....	73
3. La mimesis como estrategia política en el <i>Realismo social y político a través de pintura mural</i> .....	76
3.1. Estrategias políticas y conceptuales.....	79
3.2. Otro breve punto de vista para el análisis.....	82
Capítulo tercero: Ejercicios estéticos: Arte de reciclaje, jardinería y albañilería.....	87
1. Articulación de las estrategias experimentales en los <i>Ejercicios estéticos</i> con la historia de vida de Salinas Ochoa.....	88
2. De la mimesis a la experimentación artística.....	91

2.1 Análisis formal, técnico y descripción de instancias de producción de los <i>Ejercicios estéticos de reciclaje, jardinería y albañilería</i> .....	93
3. La experimentación artística como estrategia ideológica-conceptual en los <i>Ejercicios estéticos de reciclaje, jardinería y albañilería</i> .....	100
3.1. Apreciación final.....	110
Lista de referencias.....	115

## Figuras

Figura 1. Salinas Ochoa en su taller.....	37
Figura 2. <i>Después de la huelga</i> (2009).....	38
Figura 3. <i>El máster</i> .....	51
Figura 4. Vista posterior de la obra <i>El máster</i> .....	52
Figura 5. Mural elaborado en febrero de 2007.....	65
Figura 6. Ejemplares de <i>El Motín</i> .....	67
Figura 7. Ejemplos de caricaturas de <i>El Motín</i> .....	68
Figura 8. Mural del Che Guevara.....	70
Figura 9. Representación de Monseñor Leónidas Proaño (2007).....	70
Figura 10. Mural en la calle Vicente Rocafuerte.....	72
Figura 11. Mural de Benjamín Carrión.....	79
Figura 12. Fragmento de la obra <i>El impostor</i> .....	88
Figura 13. <i>El mural de los objetos raros</i> .....	95
Figura 14. Escultura combinada con paisajismo y jardinería (2007).....	98
Figura 15. <i>Mujer tomando el sol</i> .....	100
Figura 16. Chilalo.....	106
Figura 17. Detalle de los elementos que componen el mural <i>Chilalo</i> .....	108
Figura 18. <i>Pecado</i> .....	109



## Introducción

La presente investigación propone examinar tres modalidades de obras del artista ecuatoriano Boris Salinas Ochoa, las mismas que a través de la *mímesis* (utilizada en mayor o menor grado dependiendo de la modalidad de obra) comunican su discurso político. Por lo tanto, en esta tesis se analizará la *mímesis* como recurso plástico que posibilita la articulación de un discurso político. Para ello se mirará cómo se conforman ambos lenguajes en relación a una historia de vida marcada por la marginalidad social y económica de la ciudad de Loja. El punto de partida para el presente análisis será la referencia a acontecimientos que el artista experimentó desde su niñez y que son clave para el desarrollo de su visión del mundo; la cual, a partir de su adolescencia se prolonga e implementa también en sus productos artísticos.

Boris Salinas Ochoa es un artista originario de la ciudad de Loja, Ecuador. Nacido en abril de 1971, estudió Bellas Artes en la Facultad de Artes de la Universidad Técnica Particular de Loja. Actualmente se desempeña como docente de educación secundaria, y principalmente como artista plástico enfocado en la escultura, pintura, dibujo y arte con materiales reciclados.

En palabras del artista, y como complemento a sus actividades artísticas y docentes, menciona: “Siempre lo he manifestado; el arte forma parte de mi vida, tanto como los amigos, la familia, las mascotas, la albañilería, la jardinería, la carpintería (recién en diciembre del 2017 hice una expo de muebles como objeto artístico). Todas esas cosas para mí tienen el mismo grado de importancia que las artes plásticas”. (Salinas 2018, entrevista personal)

El trabajo posee como interés investigativo comprender cómo y para qué el artista desarrolla sus obras; cómo incorpora su subjetividad definida por sus experiencias de una niñez desatendida y; qué estrategias técnicas y representacionales aplica en el campo de la plástica, para abordar nociones de crítica social, con significativa carga política.

En el ámbito técnico, en sus obras predominan códigos realistas, que también pueden ser asociados al realismo mágico y social en la plástica. De modo simultáneo el artista también elabora diversas obras basadas en la experimentación plástica que se acercan al expresionismo y abstraccionismo y que bajo su propia denominación son llamados *ejercicios estéticos*.

Las propuestas artísticas de Salinas Ochoa poseen gran versatilidad técnica, estilística y discursiva; no obstante, para el presente análisis he seleccionado tres tipos de trabajos artísticos que el artista ha producido sin cesar desde hace casi tres décadas. Las detallo a continuación:

- ✓ **Seres de terracota:** Esta modalidad de obras es elaborada en arcilla de las montañas de la ciudad de Loja, la cual posteriormente es vaciada, quemada y pulida con distintos métodos de acabado. El estilo es realista y se complementa agregándole otros elementos también modelados en arcilla (de representación no convencional) como insectos, animales de proporciones distintas, herramientas, juguetes o juegos peculiares. La temática predominante consiste en la representación de distintos personajes de las clases trabajadoras o sus hijos (en términos marxistas *obreros*). Ya sean niños de familias de limitados recursos económicos en actividades como el juego o el trabajo en las calles; o jóvenes, adultos o ancianos trabajadores tales como albañiles, barrenderos, vendedores del mercado, cargadores, entre otros. En el caso de los niños se enfatiza su inocencia, la actividad lúdica, la supervivencia; en los adultos se destaca el esfuerzo laboral, los quehaceres cotidianos, la lucha social y política e igualmente su supervivencia. Independientemente de la actividad o la edad de los personajes representados, el objetivo es denotar en las obras las cotidianas adversidades sociales, económicas y políticas de esta numerosa facción de la sociedad.
- ✓ **Realismo social y político a través de pintura mural:** En rasgos generales esta modalidad de obras poseen una temática de *denuncia* y a su vez de *concientización político-social*. Generalmente representan retratos de personajes icónicos de la cultura Latinoamericana y mundial, junto a frases icónicas de los mismos. El objetivo que plantea este tipo de trabajo es promover la concientización política de la sociedad a través de imágenes artísticas pictóricas elaboradas gratuitamente en espacios públicos.
- ✓ **Ejercicios estéticos (arte de reciclaje, jardinería y albañilería):** En la elaboración de estos productos artísticos se enfatiza el uso de materiales reciclados de procedencia industrial como madera, cartón, plásticos, baldosas rotas, fragmentos de dispositivos electrónicos, entre otros. Los materiales mencionados serán los componentes de composiciones escultóricas o intervenciones de espacios, que se suman a otros elementos elaborados en

arcilla, los cuales mantienen algunos parámetros de representación mimética, pero sin la misma rigurosidad técnica que se observará en *los seres de terracota*. La elaboración de esta modalidad de obras se apoya en métodos relacionados a la albañilería y la jardinería. El artista da rienda suelta a la experimentación y al factor imaginativo; las temáticas se abren por fuera de la representación realista estricta. Los temas e inquietudes colindan con la ecología, la reutilización de materiales, la decoración, imaginación de lo fantástico, destrucción de las formas evidentes o el ensayo estético. Razón por la cual el artista denomina a esta modalidad de sus trabajos, como se menciona anteriormente, *ejercicios estéticos*. Las temáticas y técnicas son diversas y abiertas por lo tanto su clasificación dentro de alguna categoría artística específica es inadecuada.

Habiendo mencionado las tres modalidades artísticas que Salinas Ochoa desarrolla, se analizarán sus trabajos desde las categorías centrales de la mimesis y la representación. La categoría mimesis aplica principalmente para el análisis de las obras denominadas *Seres de terracota* y *Realismo social y político a través de pintura mural*. En el caso los *ejercicios estéticos*, la representación mimética se utiliza con menor rigurosidad, sin embargo, sigue constantemente presente y se complementa con la libre experimentación artística. Por lo tanto, debido a la necesidad temática de cada sección que compondrá la siguiente investigación, el análisis fluctuará entre la inclinación hacia la perspectiva mimética o hacia la moderación en el uso de la misma.

La perspectiva mimética es amplia y mi interés investigativo es la exploración de la mencionada categoría entendiéndola desde distintos ángulos: Tanto como *estrategia de auto conservación* en marcos sociales y políticos; como posibilidad necesaria para la *formación artística plástica*; como *generadora de conceptos* a través de su implementación en trabajos artísticos; o como *herramienta manipulable bajo criterios experimentales* de artistas, logrando generar otros lenguajes que no se encierren herméticamente en solo técnicas de representación miméticas.

En consecuencia, la presente investigación estará atravesada en los casos pertinentes por la mención de precedentes biográficos que llevaron a la consolidación de las visiones ideológicas que constituyen al artista; y que más adelante se relacionan directamente con la propuesta intrínseca de sus obras. Todo esto con el fin de indagar a profundidad dentro del discurso estético, artístico, social y político que mueve al artista.

En el caso del presente análisis es notable la necesidad del recurso biográfico. Paula Bruno sostiene que es razonable para la investigación contemporánea el uso de referencias biográficas como método incluyente; al ser la biografía un medio y no un fin de las investigaciones, puede contribuir a enriquecer la comprensión, en este caso, del artista en relación a su contexto cultural, sus expresiones políticas y sus propuestas artísticas. Bruno (2012, 157) expresa:

[...] en los textos que predominan las consideraciones sobre el método de la biografía se plantean discusiones de carácter epistemológico. Para formularlo de manera sencilla, qué y en qué medida se puede conocer por medio del abordaje de una vida son las preguntas que permiten pensar en el método biográfico. En esta dirección, como ejemplo paradigmático, la microhistoria italiana ha sabido reposicionar la centralidad de los individuos para pensar épocas y para entender, como señala Giovanni Levi, las tensiones posibles entre individuo y estructura. [...] las contribuciones que estudian el recurso biográfico proponen pensar la biografía como un medio más que como un fin. Es decir, el recurso biográfico, como tal, es una de las posibilidades metodológicas –no única ni excluyente– puestas en juego a la hora de aportar información y dinamizar explicaciones en el marco de un relato histórico o sociológico.

Complementando el análisis de Salinas Ochoa en relación a algunos hitos de su historia de vida, se puede constatar que él es un ejemplo vigente de utilización de estrategias de representación miméticas, no solo para elaborar imitaciones fútiles de la realidad, sino para crear pluralidad de obras, conceptos y discursos. Por lo que a través de la examinación del artista, su vida y sus propuestas estéticas y políticas, buscaré responder las siguientes interrogantes:

¿Cuáles son los precedentes de vida que llevaron a la consolidación del discurso político de tendencia izquierdista-anarquista que promueve Salinas Ochoa en su trabajo artístico? ¿Cuáles son los postulados discursivos en torno al arte y a la estética que promueve el artista? ¿Cuáles son las estrategias técnicas y conceptuales que utiliza el artista para generar sus productos artísticos? ¿Qué estrategias miméticas y representacionales se relacionan con las tres modalidades de obras de Salinas que seleccioné para el análisis? Todo esto también con el propósito de comprender el mundo artístico al que el artista pertenece y ha contribuido a seguir edificando a lo largo de su trayectoria.

Lo anteriormente mencionado confluye en la siguiente pregunta como base del desarrollo del trabajo: ¿De qué maneras Boris Salinas Ochoa incorpora la mimesis como estrategia estética, representacional para comunicar su pensamiento político de tendencia anarquista/izquierdista en las tres modalidades de sus obras seleccionadas para este análisis?



## 1. En torno a la mimesis y sus procesos

Desde tiempos muy remotos han sido incontables las interpretaciones y apreciaciones que se han dado en torno a los procesos de representación miméticos. La mimesis ha sido un tema de evaluación constante a lo largo de distintos periodos históricos y culturas, que por medio de pensadores, filósofos, artistas o personajes comunes que se enuncian desde su experiencia cotidiana, han pretendido dar una explicación teórica que defina este recurso retórico desde visiones particulares que van desde lo subjetivo hacia el deseo de encajar una síntesis objetiva, en relación al entorno y realidades espacio-temporales.

En los términos más simples se puede resumir la mimesis como la capacidad de *imitación*, tomando referencia tanto de nuestros semejantes en las vinculaciones sociales y afectivas como basándonos en la observación e interacción con otras especies, con los fenómenos que ocurren en la naturaleza y con la diminuta comprensión que poseemos sobre la limitada parcela del cosmos que nuestros sentidos y equipos tecnológicos han podido percibir desde la antigüedad hasta nuestros días: “La imitación es natural para el hombre desde la infancia [...] pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación” (Aristóteles S/F, 7).

La mimesis, tomando como referencia la noción del clasicismo griego en los cimientos de la cultura occidental, se ha prolongado también principalmente hacia el lenguaje de las artes tanto plásticas como literarias, musicales, teatrales o en la danza, postulándola como el centro esencial y estructural para la creación de obras de arte, desde la visión aristotélica. Es pertinente mencionar que tal conceptualización sobre la mimesis en el arte en la actualidad ha sido fuertemente rebatida y encarnizadamente criticada, re-interpretada o desplazada por otras nociones que se adaptan a las realidades contextuales de otros tiempos y sociedades.

Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores [...] Es claro que cada uno de los tipos de imitación a que me he referido admitirá estas variaciones, y ellas diferirán entonces de acuerdo con las diferencias de los objetos que representan. Aún en la danza, el arte de tocar la flauta y la lira, tales diversidades son posibles, (10) y también suceden en las partes sin nombre que emplea el lenguaje, la prosa o el verso sin armonía como sus medios [...]. (Aristóteles S/F, 5)

Enfocando la cuestión de la mimesis hacia la especificidad del arte plástico, es de enorme importancia resaltar que más allá de ser el simple mecanismo de imitación, se constituye como una macro teoría inherente al desarrollo artístico occidental por aproximadamente veinte siglos. Cuando se habla de mimesis, sería absurdo simplificar a tal punto sus implicaciones para adjetivarla negativamente como un elemental ejercicio de copia. Para bien o para mal la mimesis es una teoría que ha estado adjunta al desarrollo del arte durante largos periodos de tiempo, y que por ineludible consecuencia ha llegado a un punto de agotamiento principalmente desde el siglo XIX por lo que se han hecho latentes las rebeliones contra sus principales postulados.

Entre los postulados o características de la *teoría mimética*, Norman Bryson nombra a algunos de sus componentes, de los que destaco la *Actitud natural*<sup>1</sup>, que en términos de Laura González viene denominarse como *Visión Objetiva*. Este concepto pretende mostrar que las obras artísticas realistas que se han desarrollado a lo largo de la historia han sido elaboradas cuando sus creadores han logrado desarrollar tal nivel de destreza, que su mirada es capaz de percibir la *realidad pura*, logrando así transfigurar la perfecta realidad que captan sus ojos, en el soporte material trabajándolo con gran virtuosismo técnico. Este proceso asume entonces que las obras pueden ser apreciadas y entendidas por fuera de su dimensión histórica.

Es decir, al ser la elaboración artística pictórica o escultórica en tiempos pasados una grande demostración y competencia de destrezas técnicas, talentos y en resumidas cuentas de genialidad de los artistas, ciertos artistas lograban elaborar obras de tan *alto nivel* que trascendían y se las protegía como *universales*. Al universalizarse dicho producto artístico se impulsa la idea de que el mismo puede ser apreciado, admirado y entendido en cualquier contexto cultural y temporal distinto. La obra se vuelve atemporal y ahistórica. Se asume que la percepción por medio del sentido de la vista es única en distintas culturas y contextos temporales; la *Visión Objetiva* se establece como un canon de apreciación natural en los seres humanos, por lo que designa que el arte realista igualmente debe ser entendido como algo natural:

El carácter óptico-visual en que se basa la producción pictórica de la Visión Objetiva se concibe como algo natural, y no como un producto de la sociedad. Al predominar una relación aparentemente objetiva, científica y/o natural con la realidad óptica, los pintores parecen trabajar dentro de un vacío de valores. El efecto acumulado de tantos

---

<sup>1</sup> Visión objetiva es un término para designar casi a manera de sinónimos otras denominaciones como *Gran teoría* de Tatarkiewicz; *Actitud natural* de Norman Bryson; y *Pensamiento occidental apolíneo* de Camille Paglia. (González 2005, 31)

siglos de representación *natural/óptica* es tal que, aún ahora, en los albores del siglo XXI, persiste la misma actitud de comprender las imágenes “realistas” como algo natural: las imágenes funcionan como *presentaciones* y no como *representaciones* de la realidad. (González 2005, 33)

Si bien la *Actitud natural o Visión objetiva* se refieren a que el espectador puede ser capaz de entender obras realistas denominadas como universales por fuera de la comprensión del espacio y tiempo donde fueron desarrolladas; aparece como concepto complementario el principio de *Copia esencial*. La *Copia esencial* manifiesta el ideal quimérico de que en algún punto de trascendencia, la destreza técnica del artista será tan elevada, que será capaz de elaborar representaciones tan impecables que logren contener de manera perfecta la realidad de nuestro entorno natural. Este desmedido idealismo nuevamente posee como componente sustancial la deshistorización y la atemporalidad: “La doctrina del progreso técnico hacia la Copia Esencial propone que, en un extremo utópico, la imagen superará las limitaciones impuestas por la historia y reproducirá en forma perfecta la realidad del mundo natural: la historia es la condición de que intenta escapar.” (Bryson 1991, 31)

Justamente en reacción al excesivo idealismo y esencialismo que plantean los conceptos anteriores que sustentaron teóricamente la elaboración del arte mimético a lo largo de tantos siglos de historia occidental, es que los precursores del arte moderno se rebelaron contra ello; pues, durante el predominio de la *era mimética*, se puede afirmar que solo las representaciones que utilicen mimesis, junto a un gran manejo técnico podrían ser arte, expulsando así, maneras no miméticas de generar productos artísticos. Estos artistas entendieron que no existen tales esencialismos, que no hay como escaparse de la dimensión histórica y que la percepción es variable dependiendo del individuo y del contexto cultural donde se haya formado. También por razones semejantes es que en la contemporaneidad se refuerzan los argumentos para incrementar la tendencia al rechazo de la mimesis (en los entornos relacionados al arte plástico y visual) y se la asocia con tono crítico con métodos de creación artística de un pasado anacrónico y caduco. Las tendencias romanticistas e impresionistas de mediados del siglo XIX y especialmente a lo largo del siglo XX pretendieron combatir y superar tales métodos en un periodo histórico que coincidió con el incesante avance de la modernidad industrial<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El desarrollo de las vanguardias artísticas europeas, coincide en su cronología con un periodo en que los países de la Europa, principalmente occidental, y los Estados Unidos, consolidan la revolución de sus economías a partir de la implementación progresiva de métodos de producción industrial masivos

Muchos de los artistas de los movimientos que se rebelaron contra las formas figurativas miméticas eran al mismo tiempo provenientes de la formación en programas educativos academicistas en las más grandes y prestigiosas instituciones ligadas al arte, por lo que comprendían desde dentro las implicaciones de la promoción de esa modalidad de arte. La saturación del discurso mimético rancio los llevó a proponer otras maneras de expresarse a través de la plástica sobrepasando la mera copia e imitación con diversas metodologías alternas que instauraron nuevos lenguajes artísticos que en algunos casos siguen vigentes hasta el siglo XXI.

Como elemento sustancial en la metamorfosis que experimenta el arte en el modernismo, se encuentra la evolución del concepto de *percepción de la realidad*. Bryson sostiene enfáticamente que la percepción de la realidad mantiene pertinencia directa con el contexto cultural y el momento histórico en el que se desarrollan los individuos. No existe la visión esencial, por lo tanto la percepción de la realidad es una elaboración que se forja en base a un repertorio de información que se adquiere en base a la experiencia y la educación dentro de un contexto cultural específico:

[...] la realidad debería entenderse no como un dato trascendente e inmutable sino como el producto de una actividad humana ejercida bajo específicas condiciones culturales. La producción y reproducción cultural afectan no solo a la cambiante superficie cosmética sino a la base subyacente que cada sociedad propone y asume como su realidad. (Bryson 1991, 23)

Esto quiere decir que una de las principales inconsistencias que sustentan la teoría mimética se da al asumir que la realidad es fundamentalmente inmutable: se convierte en inadecuada y limitada la *Actitud Natural o Visión Objetiva*. La percepción de la realidad es relativa y variable, no es naturalmente existente, no es universalmente trascendente y será siempre producida históricamente. Las imágenes artísticas elaboradas a partir de esa específica percepción de la realidad mantienen pertinencia con sus condiciones histórica. Bryson (1991, 31) aclara:

[...] la imagen ha de ser entendida, en cambio, como el vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad. El término “realismo” no

---

en las fábricas. El capitalismo continúa fortaleciéndose, y a pesar de que en el ámbito político se gestaban las grandes guerras, que devinieron en la separación de los países por bloques ideológicos y modelos socio-económicos, el avance de las fábricas con cada vez métodos más sofisticados de producción no se detenía. Un importante ejemplo de vanguardia artística para graficar la coexistencia de dichos procesos político-culturales-artísticos es el *Futurismo italiano*, que en su postura ideológica pregona los principios del fascismo de la Italia de Mussolini, pero al mismo tiempo rendía culto a la modernidad, al desarrollo tecnológico, a la velocidad. Estas asociaciones se pueden revisar con mayor detalle en el denominado *Manifiesto Futurista*, redactado por el poeta italiano Filippo Marinetti.

puede, por tanto, referir a una concepción absoluta de “lo real”, porque tal concepción no puede dar cuenta del carácter histórico y cambiante de “lo real” dentro de diferentes periodos y culturas [...] sería más exacto decir que el “realismo” consiste en la coincidencia entre una representación y lo que una determinada sociedad propone y supone como su realidad: una realidad que implica un complejo agregado de códigos de comportamiento, leyes, psicologías, usos sociales, modas, gestos, actitudes, todas aquellas normas prácticas que gobiernan la instalación del ser humano en su particular entorno histórico. Es en relación con ese cuerpo de códigos determinado por la sociedad, y no en relación con una “experiencia visual universal” inmutable, como habría que entender el realismo de una imagen.

A pesar de todo lo anteriormente narrado y de las incesantes reestructuraciones y evaluaciones sobre la mimesis y sus procesos de representación; la mimesis es un fenómeno que sigue ejecutándose en el día a día, tanto en la interacción cotidiana o como herramienta para la creación de diferentes modalidades del arte; ya sea para aspirar a rechazar la posibilidad mimética, o para acogerla alimentando los modos de representación en las obras; también para referenciarse en ella alterando deliberadamente la percepción que se tiene de la realidad, creando y recreando realidades alternativas que se plasman en productos artísticos de innumerables modalidades.

Un interesante ejemplo en el campo de lo audiovisual que se suma a tales reflexiones lo podemos apreciar en el documental de ficción español *El sol del membrillo* (1992)<sup>3</sup>, en el cual Víctor Erice narra una atractiva historia relacionada al campo del arte plástico; donde aparece el fenómeno de la mimesis mostrado no solamente como un mero y sencillo proceso de copiar efectivamente la realidad. Para ilustrar, parte de la modalidad de trabajo que se muestra en el largometraje se la puede relacionar con el ejercicio que desarrollaban los impresionistas: Su principal interés era captar con expresivas pinceladas la fugacidad de la luz en horas del día y estaciones climáticas específicas<sup>4</sup>.

Es decir, la representación mimética se rediseña para generar otra variante que consiste en desplazar a segundo plano (sin abandonar completamente) herramientas compositivas como el uso de rigurosa perspectiva; uso del dibujo analítico para

---

<sup>3</sup> Víctor Erice, *El sol del membrillo* (España: María Moreno P.C., Igeldo Zine Produktzioak, Euskal Media, 1992), VHS, min 139:00.

<sup>4</sup> Esta innovación en el uso de la mimesis se convierte en influencia precursora del vanguardismo de inicios del siglo XX, que se radicalizará con más fuerza en la exploración de recursos de representación que alteran en diferentes grados la percepción mimética; y asimismo tales exploraciones resultan de relevante utilidad para la elaboración de obras artísticas en la actualidad. Por más que permanezcan vigentes tendencias artísticas que rechacen vehementemente la figuración y el uso de técnicas convencionales dentro del modernismo y el posmodernismo, eso no anula el hecho de que dichas técnicas han seguido utilizándose ininterrumpidamente, manteniendo la vigencia de métodos, técnicas y formas de hacer como los explicados anteriormente.

estructurar un boceto excesivamente fiel al modelo; o en etapas avanzadas del desarrollo de la obra se evita el uso de pinceladas que den acabados muy pulidos y detallados al cuadro. En el caso impresionista se pretende aprehender en la representación los fenómenos lumínicos que alteran la percepción del color según circunstancias temporales específicas.

No se trata de que el ser humano, en este caso el artista, se constituya como una eficiente máquina estandarizada capaz de fotografiar con las retinas e imprimir con sus manos en el lienzo la realidad que tiene en frente. Antonio López, el protagonista de esta historia de ficción, nos revela su finalidad última, que es la de relatarnos un sueño, su sueño. Nos muestra su obsesión por captar la fugacidad de instantes sucesivos que jamás se repetirán y que imparablemente afectan la condición de su modelo; pues el modelo precisamente es un árbol de membrillo en el cual sus frutos están empezando a madurar.

En el proceso de elaboración de la pintura que representará el árbol de membrillo, el artista reafina sus sentidos, en especial la vista, para procesar la información que le provee la apreciación del modelo en forma drásticamente minuciosa. La minuciosidad del análisis le permite percatarse a López como los frutos del árbol van creciendo y cambiando sus colores naturales; como el propio peso de los frutos provoca que por la acción de la gravedad vayan desplazándose milimétricamente hacia abajo, al mismo tiempo que su forma también se ve afectada, mientras las hojas del mismo árbol van cayendo para descomponerse en la tierra. Estos fenómenos evidencian la casi total incapacidad del artista en el objetivo de construir ese *instante perfectamente objetivo* de tiempo congelado.

Por el acontecimiento de dichos fenómenos naturales, el boceto representado por el pintor al momento que inició este trabajo, ya no se corresponderá con la realidad que tendrá en frente los siguientes días. Aparecen en este punto las características narradas en párrafos anteriores sobre el objetivo impresionista por captar la fugacidad de la luz en una hora y estación climática específica. Los cambios en el entorno de referencia serán aun más marcados con el paso de semanas; hasta la llegada de un implacable invierno que cambiará drásticamente la forma del modelo.

A nivel del proceso de representación mimética del artista, queda devastado ferozmente en el paisaje de referencia, lo que sus ojos quisieron captar para trasladar al lienzo. Esa intención mimética que aparentaba ser solo un proceso mecánico de copiar la realidad, fue solo el punto de partida para reflexionar sobre la misma, incluso para

entender la severa condición existencial a la que está sometida la vida, la propia naturaleza dentro de un macrocosmos indefinible y caótico, con la sumatoria de todos sus componentes donde también figura el ser humano.

Simultáneamente, gracias a la compañía de algunos colegas durante el proceso de representación, Antonio López retroalimenta sus apreciaciones de la realidad construidas desde su filtro subjetivo, poniéndolas en diálogo, negociación y/o disputa con las percepciones de sus semejantes. Se muestra diversidad de sujetos, con diversidad de percepciones que poseen posibilidades similares —pero no exactamente iguales— de poner en ejecución la capacidad mimética.

En dicho diálogo se genera una dialéctica que ayuda a construir elaboradas ideas y conceptos que pueden trasladarse incluso a ámbitos teóricos y filosóficos. Y al mismo tiempo una disputa conflictiva que deviene en el deseo. El *deseo mimético*, partiendo de nuestra cotidianidad, contribuye en el ensamblaje realidades individuales y colectivas de mayor complejidad; y también da origen a rivalidades entre sujetos y otredades. En términos de René Girard (1972):

[...] el deseo es esencialmente *mimético*, se forma a partir de un deseo modelo [...] El mimetismo del deseo infantil es universalmente reconocido. El deseo adulto no es diferente en nada, salvo que el adulto, especialmente en nuestro contexto cultural, casi siempre siente vergüenza de modelarse sobre otro; siente miedo de revelar su falta de ser. Se manifiesta altamente satisfecho de sí mismo; se presenta como modelo a los demás; cada cual va repitiendo *imitadme* a fin de disimular su propia imitación.

Como acotación adicional, es importante mencionar que la obsesión por el deseo mimético posee diversas variantes que se han metamorfoseado a través de contextos históricos específicos. Por ejemplo, durante el neoclásico europeo el uso de la representación mimética alcanzó altos niveles academicistas y de rigurosidad técnica (con la influencia del arte de la antigua Grecia). No obstante, en el siglo posterior (XIX) los subsiguientes periodos de la historia modifican el uso de la mimesis: el impresionismo al haber coexistido con la invención de la fotografía, buscó otras maneras de representar la realidad, alejándose de la mecanización provocada por la cámara fotográfica; generando un nuevo clímax de la *tradición mimética*, la cual pronto iba a iniciar su declive al ser cuestionada y rediseñada para adaptarse a las nuevas necesidades creativas de los artistas.

Este proceso se consolida definitivamente a partir del siglo XX con la explosión de las vanguardias, sin olvidar sus respectivos precursores asentados en las ideas principalmente de los artistas románticos e impresionistas. La crítica hacia la mera

mimesis se volvió aun más ferviente a partir de la década del 50 con el surgimiento de gran heterogeneidad en todas las ramificaciones del arte, afines también al giro cultural posmoderno que iniciaba su enérgica conformación.

## **2. La mimesis en relación a Boris Salinas Ochoa**

Todo el relato mencionado en torno a las implicaciones de la representación mimética en la obra del árbol de membrillo, sirve de punto de partida para discutir las implicaciones miméticas y representacionales en la obra del escultor lojano Boris Salinas Ochoa. La comprensión de la obra de Salinas Ochoa es considerablemente más enriquecedora cuando se la vincula con su experiencia de vida; con las etapas iniciales de relación con el mundo desde su dura niñez, en la cual sus condiciones de vida le llevaron a utilizar la posibilidad mimética, en primera instancia, para su supervivencia y posteriormente para transfigurarla hacia el arte.

Salinas Ochoa perteneció en su infancia junto a su familia a un estrato social clasificado como *sector popular*. Para ampliar la percepción de lo que podría clasificarse como *sector popular*, cabe citar el análisis realizado por el escritor Hernán Ibarra (estudiosos del marxismo y de la conformación de clases y movimientos populares en el Ecuador). En términos generales las masas populares y trabajadoras surgen en el contexto ecuatoriano aproximadamente a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, cuando va modificándose de a poco el esquema colonial para dar paso a la mediana producción industrial en el país, eventos como el llamado boom cacaotero (1870) o el desarrollo de la industria textil modificaron las relaciones comerciales, sociales y económicas del Ecuador (Ibarra 1992).

En este marco es cuando los trabajadores relacionados a actividades artesanales, se vinculan con las actividades de manufactura industrial, asimismo poblaciones rurales empiezan su desplazamiento hacia las ciudades y se instalan en barrios ubicados en las periferias de las mismas. Se mantienen remanentes de clasificación clasista, étnica y por castas que se heredan de la mentalidad colonial y aristocrática; no obstante, se diversifican y entremezclan los personajes pertenecientes a dichas clases trabajadoras (cholos, indios, blancos mestizos urbanos o mestizos rurales son algunas de las clasificaciones en el contexto de inicio de siglo XX según denominaciones jerárquicas y clasistas).

En cuanto al origen de las clases populares, Ibarra (1992, 40) menciona:



La comprensión de la historia de las clases populares, debe empezar por reconocer las diversidades regionales en la conformación del mercado de trabajo y en las estructuras de clase. [...] El mercado de trabajo creado por el desarrollo manufacturero, se enlaza con las ocupaciones artesanales y el pequeño comercio. Un excedente de la mano de obra que es el resultado del crecimiento poblacional rural en las áreas de la pequeña propiedad mestiza, se transfiere hacia la manufactura a domicilio y al trabajo asalariado [...] esto no significa que se haya quebrado la economía campesina o el sector artesanal urbano, sino que el trabajo asalariado era complementario a las economías domésticas.

Al ser parte del mencionado sector social, el artista creció repleto de limitaciones económicas y materiales, razón por la cual gran parte de los primeros años de su vida los pasó en las calles trabajando, lustrando zapatos para aportar al sustento de su familia, al mismo tiempo que continuaba con sus estudios en la escuela y el colegio. La drástica situación de enfrentarse a la crudeza de las condiciones de la calle, le forzó desde temprana edad a percibir y empezar a comprender lo despiadado de las estructuraciones dominantes en la sociedad y la cultura local.

A pesar de las limitaciones económicas, se podría asumir que la educación desde el seno de su hogar fue deficiente, sin embargo, Salinas afirma que fue todo lo contrario. Desde sus primeros años de vida tuvo una incesante formación promovida en su familia, especialmente desde su padre en ámbitos sociales y políticos. El artista manifiesta que su padre era un *lector voraz*, investigador incansable, involucrado desde siempre en la militancia política y de pensamiento curioso e inquieto; sin limitarse o excusarse por las adversidades económicas o por los tiempos restringidos consecuencia directa del exceso de trabajo por la necesidad de suministrar sustento a su familia.

Mi papá toda la vida fue de izquierda, estuvo siempre vinculado con la política, un lector voraz, eterno lector, siempre pasaba leyendo sobre la cuestión política; entonces de alguna manera nosotros siempre vivimos en medio de eso, de esas lecturas, vivimos en medio de esa pasión que nuestro padre tenía por la política. Nuestra niñez fue obviamente muy desasistida, si cabe el término, no porque nuestros papás querían, sino simplemente por las circunstancias; cada quien tiene sus circunstancias, la cuestión económica, entonces nos tocó salir a trabajar en la calle, a lustrar, a vender caramelos, bolos, hasta verduras, de todo un poco. (Salinas 2018, entrevista personal)

Debido a la influencia de su padre y por su propia experiencia, Salinas Ochoa desde edad muy temprana comenzó a vislumbrar la hostilidad de las relaciones sociales que se daban en los sectores populares de la ciudad de Loja; al margen de la realidad mayormente acomodada de las clases medias y altas que enfrentaban inconvenientes distintos. Aproximadamente a los seis años de edad tuvo el primer desencanto con la

iglesia católica, debido a una desagradable experiencia con una de las autoridades religiosas de la ciudad:

A los 6 años estaba lustrando a un cura de La Dolorosa<sup>5</sup>, no recuerdo quien era el cura, pero era muy importante ese señor. Estaba lustrando los zapatos y le manché la media con tinte, se me escapó, además niño también de 6 - 7 años, mi motricidad no estaba tan desarrollada, entonces le manché la media, el cura se dio cuenta y casi me pateó; hizo el gesto de querer patearme. Yo estaba ahí pequeño en el suelo, casi me pateó, —¡patojo no sabes quién soy yo! Mira lo que me has hecho, mi media, tengo un compromiso— y se fue, no me pagó y me quedé en el suelo asustado, temblando; porque era un cura gordote, señor de unos sesenta años, toda una eminencia en el sentido de ser representante de la iglesia. Entonces ahí empezó el cuestionamiento de este tipo de cosas. (Salinas 2018, entrevista personal)

Considero que, por consecuencia natural es evidente que experiencias como la narrada anteriormente hayan generado en Salinas Ochoa uno de sus más drásticos cuestionamientos a nivel crítico en rechazo a la iglesia católica. Se desatan, de esa manera, una serie de percepciones que cuestionan duramente varios sustentos doctrinales de la institución católica, como por ejemplo sus planteamientos éticos. La ética católica sobrevalora y romantiza la pobreza designándola como virtud, lo cual es una herramienta de dominio y control con la que se logra fomentar el conformismo en las clases empobrecidas y devotas; las que progresiva y simultáneamente son avasalladas, adoctrinadas, adormecidas e incluso intoxicadas con drogas legales como es el alcohol o el cemento de contacto. Potenciando su docilidad y resignación para convertirse en servidumbre en provecho de los detentan la posición más alta en la estructura de jerarquización social.

A la mencionada estrategia de manejo de masas se adiciona la afirmación autootorgada por los representantes de la iglesia que dicta que el *conocimiento espiritual* difundido por su institución se constituye como un método y verdad absoluta de aspiración universal; todo esto se respalda al mismo tiempo con la promoción agresiva del miedo que promete severos castigos a los fieles que incumplan con los designios *divinos* que los agentes terrenales de la iglesia católica exigen.

Con tales modos de intervenir sobre las masas populares se logra suavizar y evadir las posibilidades de enfrentar condiciones de injusticia; se limita en buena medida la oportunidad de accionar político directo. Asimismo, se logra forjar mentalidades dogmáticas y dóciles que extirpan de sus hábitos de pensamiento

---

<sup>5</sup> La Dolorosa es una de las principales y tradicionales instituciones religiosas de educación secundaria ubicada en el centro de la ciudad de Loja.

cotidiano el análisis crítico de las circunstancias socio-económicas, por lo que muchos posibles actores sociales eludirán la elaboración de análisis profundos que pretendan desentrañar los orígenes estructurales de tan drásticas diferencias sociales y económicas que vivimos hoy en día. Esto crea una reducida percepción política que relega las opciones de lucha directa a segundo plano, para transformar en muchos casos tales opciones, en esperanza pasiva —casi inmóvil— que obedece ciegamente a promesas engañosas que ofrecen una futura vida equitativa y superior mas allá de la muerte.

El artista manifiesta que uno de los acontecimientos clave de su vida fue el momento *teológico-político* de convertirse en ateo a los nueve años de edad. Salinas Ochoa, expresa desde corta edad su total rebeldía hacia la iglesia católica, percibiéndola como otro de los pilares clave que conforman la hegemonía del poder dentro de nuestros actuales estados nación, en su afán de control y dominio social, político y económico:

¿Cómo va a existir Dios y va a permitir que sucedan estas cosas? Desde antes yo ya me preguntaba, siempre me preguntaba. El cuestionarte la existencia de Dios de alguna manera también es político, porque al marcarte como ateo, después ya te cuestionas políticamente muchas cosas. (Salinas 2018, entrevista personal)

Simultáneamente al cuestionamiento religioso también observa desde las calles las implicaciones y consecuencias del corrupto manejo de la política. La protesta social y las huelgas son el pan de cada semana. La violencia es abrumadora en los enfrenamientos entre trabajadores despojados y agentes policiales déspotas y abusivos en representación del Estado, que no dudan en ejercer el abuso físico para aplacar los reclamos. El olor a gas lacrimógeno y a humo tóxico del caucho de llantas quemándose se convierte en asunto cotidiano.

La supervivencia en la calles es implacable. En un ambiente repleto de drogas, delincuencia, violencia, hambre, abusos y maltrato, es difícil no dejarse absorber por el entorno y empezar a reproducir comportamientos destructivos. No obstante, Boris rescata la riqueza de haber pasado por tales experiencias; inclusive en los procedimientos suyos, junto a sus amigos, identifica gestos de resistencia política frente a las adversidades impuestas por una vida que no escogió y que le toco sobrellevar:

Teníamos que salir a la calle, eso era lo normal en la época para la gente pobre. Si no tienes dinero, nos decían hijo anda lustra, anda vende esto, anda vende lo otro; eso era normal y así fue la niñez en la que crecimos y fue lo que más me enseñó. Los amigos y la calle tremenda escuela junto a un montón de anécdotas. De alguna manera me hice querer porque ya era habilidoso, les hacía dibujos a mis amigos con la misma tinta de lustrar sobre la calle. Para todos mis amigos de la calle era normal la droga, el cemento de contacto. La droga, robar, ir a robar gallinas en el campo, robar ropa; cuando

queríamos hacer una comida cada quien tenía que llevar una cosa -vos trae quesillo, vos trae papa, vos trae alguna cosa- y hacíamos. Me gustaba la cocina, poníamos un reverbero con palos que nosotros mismo juntábamos. Esa riqueza si lo ves bien es aprender a sobrevivir, es aprender a compartir, lo que también acaba siendo político por el hecho de que todo estaba direccionado hacia un fin que era el ser solidarios, ser más fuertes, buscar autonomía y nunca mendigar. (Salinas 2018, entrevista personal)

Pero así como las inclemencias de la vida en la calle han dejado lecciones valiosas de vida, al mismo tiempo acontecen situaciones devastadoras, como por ejemplo las consecuencias del mencionado abuso de drogas, específicamente el cemento de contacto. Esta sustancia es enteramente conocida como una droga de muy bajo costo, con uso íntegramente difundido entre la niñez de los estratos socioeconómicos bajos del entorno urbano<sup>6</sup>. Drogas como el cemento de contacto incrementan la tendencia violenta de sus consumidores; su uso otorga un estado de euforia temporal que facilita el cometimiento de actos delictivos. Finalmente, comenta Salinas Ochoa, la severidad de la vida en las calles, combinada con hambre, miseria, violencia y falta de educación, ha llevado a que la mayor parte de sus amigos cercanos de la niñez hayan terminado en la mendicidad, la delincuencia y posteriormente la mayoría muertos:

Me hice fuerte y por suerte logré sobrevivir hasta ahora, porque la mayoría de mis compañeros han muerto. De la época de seis a doce años, estarán vivos un porcentaje del 10%. El 90% se ha muerto por drogas, alcoholismo, enfermedades, robo, malandrada —los atrapan, se escapan—. El que era mi mejor amigo murió por circunstancias de la calle misma. Una vez estaba robando una casa y por huir se botó de un muro y pisó una tabla con un clavo que se incrustó en su talón. Logró huir pero se quedó cojo y al poco tiempo se le hizo un cáncer en el talón que se lo fue comiendo de a poco y no llegó ni a los 30. (Salinas 2018, entrevista personal)

En esta trama de vivencias, y siendo un protagonista-espectador de innumerables conflictos sociales, el artista narra dos acontecimientos históricos que nuevamente generan enormes cuestionamientos hacia el funcionamiento sociopolítico del mundo, reforzando lo que en sus palabras considera una postura *anti sistema*.

El primero fue uno de los enfrentamientos de la guerra Ecuador-Perú en 1980; en donde Salinas se preguntaba ¿por qué hay matanzas entre semejantes por órdenes de autoridades estatales como el presidente? ¿Por qué a los ecuatorianos nos educaban

---

<sup>6</sup> Los efectos de los inhalantes son experimentados por el consumidor al aspirar voluntariamente sus gases, afectando y alterando el funcionamiento del sistema nervioso central (SNC). Específicamente podemos citar los siguientes efectos y daños físicos que causan en los órganos: pérdida de la memoria a corto plazo, coordinación deficiente, distorsiones en la percepción, cuadros severos de dependencia, pérdida de la audición, espasmos en las extremidades, pérdida de lucidez, daño cerebral, en el hígado y riñones, complicaciones por intoxicaciones agudas. (Cabrera 2012). Cita obtenida de: Cabrera Girón, Karina G., “Niños y adolescentes “gomeros” de la calle. Un caso de Quito”, en Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, Año X, No. 17, 2012.

haciéndonos creer que somos los buenos y los peruanos los malos? ¿Por qué se rinde culto a símbolos patrios y no a la vida misma? A esa corta edad era imposible comprender que detrás todos esos acontecimientos hay un sistema económico y político, sin embargo las interrogantes no cesaban. El segundo episodio que marcó la mentalidad de Boris en la niñez fue la devastadora hambruna en Etiopía en el año de 1984<sup>7</sup>:

...si hay un gesto político en mi niñez a los seis o siete años sería cuando hubo aquel conflicto en 1980 de Ecuador-Perú. Ahí hubo una parte decisiva en mi vida porque yo siempre me preguntaba sobre la cuestión de Dios y sobre por qué pasan las cosas; pero en ese tiempo que hubo el conflicto vinieron los israelitas a apoyar a Ecuador y entre nosotros creció la leyenda: -vinieron los israelitas, ellos te botan una bombita y te matan 100 peruanos-; eran los superdotados, la elite militar, prácticamente gringos. Entonces una vez estuve lustrando un par de zapatos a uno de ellos, alcé la cabeza y ví que estaba leyendo el periódico local, pero también en esa época hubo la hambruna en Etiopía y justo decía: —Hambruna en Etiopía— y estaban los *médicos sin fronteras*. Como me encantaba leer rápido yo detecté el encabezado y entre lustrar y leer, alzaba la cabeza y entonces médicos sin fronteras decían: hay tantos miles de muertos en Etiopia por la hambruna, que les ha tocado hacer fosas comunes y la foto era escalofriante: dos médicos llevándose a un jovencito, a un niño, botándolo a la fosa común, era solo huesitos el niño, entonces ahí fue un momento entre ideológico - político y teológico; ahí es cuando me pregunté ¿Dónde está Dios? Dios está permitiendo que haya tanta hambre, eran miles de muertos y ahí decía que especialmente las víctimas son niños. Ahí dije no, Dios no existe, ¿Cómo va a permitir que mueran tantos niños? (Salinas 2018, entrevista personal)

Todos los antecedentes vivenciales sobre Salinas Ochoa en relación a temas sociales, económicos, políticos y teológicos mencionados a lo largo de esta introducción; conjuntamente con el esbozo de diversas consideraciones en torno la definición e implicaciones de la palabra *mimesis*; tienen el objetivo de construir el contexto general que permita orientar al lector hacia la comprensión más extensa de tópicos clave que se constituyeron como una especie de caldo de cultivo, con los que Salinas a futuro refinó sus convicciones político-ideológicas.

Ello fue traducido en la decisión —valiéndose de la predisposición al arte que poseía— de enfocar sus visiones y aprendizajes en ámbitos de la teoría política hacia la práctica del arte plástico. Estos fenómenos son precisamente los que en los capítulos subsiguientes se desglosarán de modo analítico acorde a las particularidades de las tres

---

<sup>7</sup> Es importante destacar que las hambrunas han azotado a los pueblos Africanos desde hace siglos, sin embargo la hambruna de Etiopía en 1984 ha sido una de las más devastadoras de todos los tiempos, calculándose la cantidad de muertos en más de 400 mil personas (fuentes no oficiales aproximan la cifra de muertos en 1 millón). Entre las causas principales de la hambruna se encuentra la ausencia de lluvias durante la primavera, lo que perjudicó significativamente las cosechas anuales, pero del mismo modo no se debe olvidar que las otras causales primarias fueron la incesante guerra civil, la extrema corrupción y la dificultad para el ingreso de ayuda humanitaria externa. Referencias tomadas de: “El Hambre en Etiopia, África”, En: [https://historyaybiografias.com/hambre\\_etiopia/](https://historyaybiografias.com/hambre_etiopia/)

modalidades de elaboración de productos artísticos que el artista propone: *Seres de terracota, Realismo social y político a través de pintura mural y Ejercicios estéticos.*

## Capítulo primero

### Seres de terracota

El presente capítulo busca explorar una de las principales modalidades de obra que realiza Salinas. Sin desmerecer las otras propuestas de obras que elabora el artista, los *Seres de terracota* se constituyen como el principal conjunto de trabajos desde donde el artista enuncia sus inquietudes ya sean estéticas, políticas, técnicas o conceptuales. Los *Seres de terracota* conforman el distintivo personal de mayor presencia de Salinas Ochoa y son la forma de generación de productos artísticos que se podría afirmar que constituyen su firma particular.

En los párrafos venideros se realizará un análisis de la mencionada modalidad de obra artística, donde se abarque desde la relación entre las experiencias vivenciales de Salinas que marcaron sus inclinaciones ideológicas e intelectuales, pasando hacia las estrategias miméticas que implementa el artista, y que, como paso subsiguiente devienen es sus estrategias representativas ya en el plano del soporte material (en este caso utilizando la arcilla).

Para ampliar la investigación, será necesario el análisis formal y técnico de los *Seres de terracota*. En los apartados posteriores se tomarán dos obras del artista como ejemplos ilustrativos de esta modalidad: *Después de la huelga* (2009), la cual representa niños tomando un receso del trabajo callejero. La segunda obra seleccionada es *El máster* (2019), que en cambio representa un personaje adulto, de la clase popular y trabajadora, específicamente un albañil.

La intención de tomar los mencionados trabajos como ejemplificación es evidenciar cuales son las estrategias que el artista utiliza para generar sus obras. Por ejemplo, es trascendental la mención a las instancias de producción de la obra, donde nos adentraremos en los parámetros técnicos. No obstante, los trabajos poseen también como parte sustancial de la obra, su faceta conceptual, que es donde se implementa las intencionalidades políticas y donde simultáneamente operan los vínculos con un contexto social, cultural e institucional específico.

## 1. Articulación de estrategias en los *Seres de terracota* con la historia de vida de Salinas Ochoa

Retornando a la conexión con las vivencias del artista, Salinas Ochoa, en sus años de adolescencia, acogió un bagaje de información de mayor profundidad en temas sociales, culturales, políticos y económicos. Experimentó un importante periodo de crisis en relación a su entorno directo, hacia el mundo y hacia su propia existencia. Estos momentos de reflexión y cuestionamiento de corte existencialista lo llevaron a aislarse, a apartarse del mundo, a huir parcialmente de la ciudad para ocultarse en las montañas donde encontraba mayor tranquilidad y desfogue para las crisis personales que sobrellevó:

Antes de llegar a los 18, me acuerdo, hubo una época en donde yo me aislé totalmente del mundo. A partir de los 15 años, no sabía porque estaba vivo, era lleno de crisis existenciales. Cuando eres un joven que lee mucho, que no cree en Dios, que no cree en los políticos, desesperanzado, un poco abandonado de tu hogar, con un hermano mayor un poco abusivo, mi papá también era de alguna manera violento, no es que me castigaba mucho porque trataba de evitar eso, pero era de alguna manera violento; entonces en lo que uno siempre pensaba era en morirse, la vida no tiene caso, ¿para qué estar vivo? Ahí viene esa parte en la que empecé a encontrar sentido en las montañas. En la adolescencia, entre 15 y 18 años me iba a la montaña solito, corriendo riesgos y todo, a estar pescando, caminando; bueno especialmente por la pesca hubo ese aislamiento que me permitió encontrar una dosis de felicidad y tranquilidad. (Salinas 2018, entrevista personal)

Asimismo, por el hecho de aproximarse cada vez más a la exploración del mundo del arte plástico, Salinas con el apoyo de su familia toma la decisión de empezar formalmente sus estudios universitarios en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Técnica Particular de Loja. Nuevamente, pero ahora en ámbitos académicos, el artista manifiesta rebeldía y cuestionamiento hacia la organización y el nivel de educativo que ofrecía la Universidad. Paradójicamente en cuanto al desempeño académico, sus evaluaciones generalmente fueron deficientes y el desagrado con respecto a varios de sus profesores, constante.

Después de los dieciocho años, ya cuando entré a la Universidad vino esa etapa también política, pero más bien cargada de arte. Empecé a estudiar el arte, a practicarlo, a no hacerles caso a los profesores también. En la Universidad siempre tuve malas notas, pésimas, esa fue la constante en la Universidad; pasaba con las justas, no le hacía mucho caso a los profesores. Te pedían cien estudios de ojos de un día para otro, mis compañeros hacían los cien, yo no hacía más que diez, pero trataba de hacerlos bien hechos, porque la idea era entender, no solo hacer por hacer, hacer porque te pide un profesor. Por eso no me querían mucho, porque no les hacía caso. A pesar de mi timidez, también era rebelde y es clave la rebeldía, la irreverencia. (Salinas 2018, entrevista personal)



La formación de Salinas fue *académica* en el sentido de haber pertenecido a una institución de educación superior, sin embargo, él sostiene que toda la vida ha sido *autodidacta*. Desde la niñez en la que al no poseer los recursos para acceder a educación de alto nivel, por su curiosidad innata solía meterse por una ventana a escondidas a la biblioteca que su padre tenía en casa de su abuela (en su extrema timidez pensaba que si lo descubrían leyendo iba a ser castigado) a pasarse tardes enteras revisando toda clase de libros y revistas, e inclusive leyendo reiteradamente el diccionario con el objetivo de ampliar su vocabulario a la vez que comprendía conceptos más complejos que generalmente estaban acompañados de magníficas ilustraciones.

La necesidad de autoeducarse se convirtió en hábito desde su niñez, y poseyendo esa capacidad investigativa previa, en la universidad se le facilitó la investigación por cuenta propia para así compensar las clases deficientes impartidas por la mayoría de los docentes que no transmitían adecuadamente el conocimiento ya sea por egoísmo, desconocimiento general o desidia:

Como los profesores no nos indicaban nada me acuerdo claro que me tocaba ir a la biblioteca a buscar especialmente los libros de Miguel Ángel. Me ponía a revisar como él resolvía los ojos, era un libro buenísimo que tenía buenas fotos. Entonces veía esos dibujos, hacía unos dibujos en el papel y volaba a la clase otra vez y así entendí muchas cosas por mi cuenta. (Salinas 2018, entrevista personal)

Los acontecimientos vivenciales de Salinas referentes a su periodo estudiantil le permitieron aprehender una considerable cantidad de experiencias, elaboraciones abstractas, interpretaciones subjetivas, construcciones metafóricas y alegóricas; y también junto a un inevitable y constante escaneo de su realidad a través de sus sentidos, y más allá de ellos, se cimienta una solida base de recurrentes referencias que van a ser tomadas en cuenta en la creación de sus productos artísticos a futuro.

Las posibilidades de uso de la representación mimética en cuanto al aprendizaje artístico práctico entran nuevamente en juego en el periodo de estudiante universitario de Salinas. Elabora incontables ejercicios que consisten en copiar obras artísticas de muchos otros artistas. Según el criterio de Salinas, la imitación de estilos y formas de otros artistas se constituye como un entrenamiento que refuerza las destrezas técnicas y es parte esencial e inevitable en el camino de formación de artistas plásticos, y gracias a ello se enriquecerá a futuro la posibilidad de evolucionar hacia lenguajes artísticos propios.

Salinas Ochoa afirma sin prejuicio ni molestia que, como base de su aprendizaje, ha tenido la necesidad de *copiar* a muchos artistas del pasado. Cuando se es un joven estudiante, es poco probable poseer la suficiente experiencia en cuanto a conocimientos teóricos y técnicos, para afirmar que ya se ha desarrollado un sólido estilo propio, por esa razón la imitación es clave para ingresar temporalmente en el mundo del trabajo de otros autores y tomar de ellos cualquier herramienta conceptual o técnica que pueda ser de utilidad en la conformación del estilo personal del artista.

El uso de la mimesis para hacer reproducciones de obras icónicas tanto en pintura como en escultura, referenciándose en los libros de historia; relacionándose con artistas representativos en distintas culturas a lo largo de los siglos; junto al entendimiento sobre la necesidad de dominar la técnica para servirse de ella como herramienta, serán pasos clave para posteriormente utilizar a antojo del artista los conocimientos adquiridos; y, lograr enunciarse desde la particularidad estilística. Por lo mismo también, se abre la opción de criticar, rechazar y descomponer las técnicas dominadas y conocimientos adquiridos en la búsqueda de ampliación del lenguaje plástico.

Lo anteriormente mencionado se evidencia al revisar los temas reiterados en las obras de Salinas Ochoa: las representaciones muestran habitualmente lo que experimentó en las calles. Confluye su experiencia en torno a una sociedad inequitativa, injusta y violenta, donde el manejo político es hostil y esencialmente corrupto. Sus representaciones más importantes son de estilo realista en la pintura y escultura, sin embargo su versatilidad le permite crear obras caricaturescas llenas de color, dibujos libres con enfoque mágico y surrealista, creaciones de objetos y personajes que resultan del ensamblaje de material reciclado, composiciones sirviéndose de la jardinería, retratos que crean un diálogo entre el realismo y expresionismo representando personalidades importantes principalmente dentro de la política y la cultura popular.

La *autorepresentación alegórica* a través de los personajes creados en sus esculturas de terracota es recurrente. Sus composiciones muestran a niños en su condición de pobreza en las calles. Niños desposeídos y hambrientos, que no logran determinar las razones por las que están relegados a una existencia tan desahuciada. Donde la realidad y el hambre se evaden respirando dentro de fundas llenas de pegamento; donde su necesidad de supervivencia los lleva a armar estrategias para robar alimento. Y a pesar de vivir en condiciones tan adversas, los niños emanen felicidad y ternura. No requieren de grandes comodidades y recursos para disfrutar, para construir

fraternidad entre sus semejantes. Un pedazo de cartón en una pendiente resulta mejor diversión para todos, que poseer el más sofisticado de los juguetes obtenido en una lujosa tienda.

Las obras de Salinas Ochoa, lejos de fomentar resignación hacia la adversidad, social, política, económica y cultural, se plantean como un manifiesto de reversión de *antivalores* que dominan la sociedad de consumo contemporánea. Criticando los excesos insaciables y hedonistas de elites que abarcan una morbosa exageración de medios y recursos en muy pocas manos.

Con lo anteriormente mencionado, sería enormemente limitante pretender comprender los procesos miméticos, en especial en el arte, bajo el simplismo binario de constituirse como buenos-malos o anticuados-actuales. La mimesis parece ser un fenómeno que ha estado presente desde el amanecer de la humanidad, y no solo en ella, sino presente en muchas otras especies bajo diferentes modalidades y graduaciones en relación a la naturaleza y el cosmos. Inclusive desde la perspectiva de la cosmología se ha planteado que el eventual surgimiento de formas de vida biológicas en la tierra, se dio con el desarrollo de moléculas capaces de replicarse a sí mismas a través de la imitación directa de su predecesora<sup>8</sup>.

Es indudable también que la mimesis ha sido utilizada en el arte como herramienta de construcción de imágenes que han sido útiles a muchos regímenes hegemónicos en su afán de dominio político, social, religioso, de género, económico, entre otros. No obstante, de modo coetáneo también ha sido herramienta indispensable para la construcción, creación, re creación, re interpretación del mundo. En vez de rechazar o acoger la mimesis, sería más útil buscar comprenderla en relación a contextos diversificados que responden a momentos históricos específicos: “[...] mimesis y creatividad se entenderán como fenómenos opuestos y coexistentes que se darán históricamente en forma inversamente proporcional: mientras que en la época de los griegos podríamos situar el dominio absoluto del concepto de mimesis, en la época contemporánea podríamos observar una supremacía de la creatividad.” (González 2005:52).

---

<sup>8</sup> Citando brevemente el campo científico: la serie de documentales Cosmos, producida entre los años de 1978 - 1979, a cargo del científico estadounidense Carl Sagan, ilustra una de las teorías donde se muestra el probable mecanismo aleatorio que dio origen a la vida en el planeta Tierra. La explicación detallada de tal mecanismo puede ser apreciada en el episodio 13 ¿Quién habla a nombre de la Tierra? A partir del minuto 37:19 y narra cómo se desarrollaron moléculas, que con base en mecanismos imitativos, fueron capaces de generar en cadena infinidad de moléculas semejantes.

Asimismo en el mundo de las artes ha sido útil para rediseñarse dinámicamente; para recuperar al cuerpo real físico del ser humano como artefacto de creación artística; para emanciparse, para analizar y proponer, para plantarse claramente en determinada postura política. La decisión de cómo utilizar las posibilidades miméticas está en manos de los artistas o agentes sociales que edifican la cultura, independientemente del enfoque que decidan impulsar. Quedando en ellos el sentido representacional que deseen concebir. La mimesis y la representación se encuentran en constante diálogo, generando fluctuaciones de acciones, ideas u objetos. La representación se puede percibir como complejo fenómeno que se arraiga directamente con el lenguaje. Con respecto a la representación, Stuart Hall (2010, 447) menciona:

La representación conecta el sentido al lenguaje y a la cultura. Pero ¿qué exactamente quiere decir? Un uso de sentido común del término es este: “Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre el mundo, o para representarlo de manera significativa a otras personas. Es posible preguntar, ¿Es eso todo?” Bien, sí y no. La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan. Pero éste no es, para nada, un proceso directo o simple [...]

Otro punto, correlacionado directamente con los modos de generar trabajos artísticos por parte de Salinas Ochoa, es ya en la etapa de representación, las estrategias que el artista aplica para manifestar sus inquietudes y críticas ya en ámbitos específicamente políticos. Lo mencionado se analizará en la siguiente sección, donde se detallan las estrategias técnicas y conceptuales que el artista entremezcla en la generación de sus obras.

Finalmente, para ampliar nociones sobre la teoría mimética resulta conveniente revisar la necesidad de ruptura con respecto a la hegemonía de la mimesis que perduró durante veinte siglos. La demolición de conceptos como la *Copia esencial*, *Visión Objetiva o Actitud natural* (conceptos que sustentaron la teoría mimética y fueron revisados en la introducción) responde al cambio de paradigma en el contexto histórico occidental desde mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX: fueron tiempos de imparable proceso modernizador con un enfoque determinadamente cientificista; en dicho marco fue necesario que las nociones que prevalecían sobre el arte sean criticadas y rediseñadas. El mundo estaba reestructurándose de maneras nunca antes vistas, dando paso a la mecanización y a la era tecnológica. Laura González (2005, 92) dice:

Hacia finales del siglo XIX la Ciencia ve caer los pilares del determinismo positivista. El discurso científico comienza a integrar la función del espectador en sus axiomas y comienza a darse una inversión de términos entre las ciencias empíricas y humanas. Las primeras comienzan a elaborar descripciones a partir de una estructura narrativa, símbolos, mitos, universo teleológico, etcétera, mientras que las artes y humanidades adoptan el tono de leyes universales. Así, la Pintura, ante la pérdida del mimetismo como convención, busca entre las teorías científicas contemporáneas -el puro-visualismo, la fenomenología, las teorías fisiológicas de la percepción, las teorías lingüísticas- inspiración para sustentar sus criterios.

## 2. Estrategias miméticas y representacionales en los *Seres de terracota*



Figura 1. Salinas Ochoa en su taller. Imagen del archivo del artista (S/F)

Mi obra habla por sí sola, dice lo que pienso con un lenguaje realista, claro y objetivo, que cuenta historias y vivencias personales-sociales siempre enmarcadas con la fantasía, los sueños y las experiencias que vivimos diariamente dentro del actual sistema capitalista.

Mis creaciones no son una copia de la realidad, trato de imprimir mucho concepto, compromiso perseverancia, ideología, pasión..., buscando hacer arte latinoamericano lleno de vivencias y profundidad [...] (Salinas 2013)<sup>9</sup>.

En términos de destreza técnica, Salinas maneja diversas técnicas del arte plástico, sin embargo su preferencia para la creación de obras se enfoca en la escultura elaborada con arcilla de las montañas de Loja, que posteriormente es cocida y se le da acabados diversos, dependiendo del enfoque de la obra. Estas obras escultóricas, frecuentemente, se complementan para culminar la composición, con elementos de

<sup>9</sup> Texto escrito por Salinas Ochoa y extraído del catálogo de la exposición *La magia de vivir* que se inauguró en la sucursal de la Universidad Técnica Particular de Loja en Quito. Noviembre de 2013.

materiales diversos como madera, papel, cartón, objetos de producción industrial desechados, plástico, botellas de vidrio y en general, otros materiales reciclados: “Aunque prefiero la categoría Artes Plásticas, he realizado algunos ejercicios de instalación teniendo como eje central algunas de mis esculturas; armar, componer, generar más lecturas, siempre son cosas que varias de las esculturas requieren. En palabras del artista, define su obra como realismo mágico y social” (Salinas 2018).

## 2.1 Análisis formal y técnico de los *Seres de terracota*

Los *Seres de terracota* creados por Salinas Ochoa corresponden a creaciones exclusivamente de arte plástico, que se ubican en la categoría de esculturas de formato mediano-pequeño. La técnica utilizada es el modelado en arcilla, que posteriormente es vaciada, cocida, pulida y ensamblada. Los principales elementos son personajes cerámicos que ocasionalmente se complementan en la composición con objetos diversos generalmente reciclados; o se ensamblan con replicas a escala pequeña de objetos cotidianos. En síntesis se puede clasificar esta modalidad de obra exclusivamente dentro de la escultura.



Figura 2. *Después de la huelga*. Imagen del archivo de Salinas. Técnica: Mixta (terracota, madera y hierro), año: Julio de 2009, medidas: 45cms alto x 67cms frente x 40cms profundidad.

Sinopsis de la obra: Es una manifestación en contra de los gobiernos de turno por la típica corrupción, paquetazos, medidas antipopulares. Los manifestantes después de reclamar dejan tirados en el parque pancartas, caretas, ollas, banderas, y un sinnúmero de objetos para la huelga. Seis lustrabotas ven todo ese reguero, y de la manera más descomplicada descubren la manera de jugar con las banderas ideológicas. (Salinas 2009)<sup>10</sup>

En cuanto al análisis descriptivo, la obra consiste en seis niños lustrabotas jugando en una banca del parque público. Cada uno de los personajes posee dinamismo y sensación de movimiento. Con poses contorsionadas, los niños juegan con sus instrumentos de trabajo como la caja de lustrar, con los accesorios de su vestimenta como los zapatos o su chompa, o con otros elementos como una rama que sujeta un zapato o un pequeño banderín.

La obra *Después de la huelga* (Imagen 2) permite elaborar un análisis en el que se identifican las *estrategias* que el artista utiliza para manifestar su discurso estético, político, asimismo como su propuesta escultórica. La imagen es un ejemplo de la representación de niños modelados con arcilla que se ubican dentro de la categoría de sus *Seres de terracota*. La composición se complementa con elementos diversos; como en este caso con una banca típica de un parque a escala, elaborada artesanalmente en metal y madera.

En este punto es relevante matizar y ampliar la noción de *estrategia*. El punto de vista del investigador francés Michel Certeau ofrece una interesante concepción de lo que podemos llamar estrategia:

Las estrategias son pues acciones que, gracias al principio de un lugar de poder (la propiedad de un lugar propio), elaboran lugares teóricos [...] capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas. Las estrategias combinan estos tres tipos de lugares, y tienden a dominar a unos con otros. Al menos se esfuerzan por restaurar las relaciones temporales mediante la atribución analítica de un sitio propio para cada elemento particular y mediante la organización combinatoria de movimientos específicos de unidades o conjuntos de unidades. (Certeau 1996, 45)

En síntesis la *estrategia* es una manipulación de relaciones de fuerza en las que un sujeto se aísla para generar o exigir algo propio. Desde ese espacio particular, elabora las maneras con las cuales va a relacionarse con el mundo exterior; lugar en donde deberán cumplirse objetivos diversos, pero también donde se encuentran amenazas o inconvenientes. Es justamente la estrategia la que se encargará de discernir las singularidades del entorno en el que hay que desenvolverse, para administrar

---

<sup>10</sup> Sinopsis elaborada por el mismo artista para el catálogo de presentación de la obra en 2009.

racionalmente las opciones que permitan aplicar la voluntad propia y determinar el sitio donde estamos ubicados en función de un rango de *poder*.

En ese sentido se puede considerar estratégico el accionar de Salinas cuando se adapta al ambiente al que pertenece. Su material principal con el que elabora las obras es obtenido gratuitamente de las montañas aledañas a la ciudad. Su taller abastece también todas las necesidades logísticas para crear los trabajos (se convierte en lugar de poder). Paralelamente el artista se involucra con los espacios culturales y entidades educativas (lugares de repartición de fuerzas), en donde se generan relaciones con personas interesadas en apoyar e impulsar su propuesta artística. Busca trabajar con modalidades de desarrollo de obras en las cuales la dependencia hacia otras personas o instituciones sea mínima o nula.

La interacción de tales dinámicas puede constituirse como el *aparataje estratégico*, por el cual Salinas Ochoa accede a la posibilidad de mostrar obras como *Después de la huelga* o semejantes, en espacios culturales de la ciudad y de modo simultaneo, gracias a la difusión de su trabajo, retroalimenta la posibilidad de ampliar su público consumidor de obras por encargo que favorecen la situación económica del artista.

Ahora bien, retornando a la elaboración de los *Seres de terracota*, es sustancial acentuar la mención al minucioso estudio por parte del artista, utilizando su sentido de la vista para analizar los modelos de referencia. La creación de la composición solo es posible cuando se realiza un examen visual profundo y en consecuencia la mimesis dirige su trayectoria hacia la escrupulosa representación del o de los modelos. Este trabajo de interpretación de la realidad da pie a la transfiguración del modelo en la arcilla trabajada por Salinas.

Por lo tanto, las horas de trabajo se prolongan con el afán de lograr formas que se asemejen muy cercanamente a la *realidad* estudiada. Asimismo, el artista complementa la composición con elementos elaborados en metal o madera, pero principalmente el manejo técnico de la arcilla es impecable, procurando generalmente respetar cánones pertenecientes a la anatomía humana.

Se podría afirmar que el uso de mecanismos donde opera la mimesis implica un grado de mayor rigurosidad, con la aplicación de un alto nivel de experticia técnica que el artista ha logrado obtener a lo largo de varios años de experimentación, infinidad de errores cometidos y estudio de técnicas realistas, a base de observación, y que tienen sus precedentes en un pasado del clasicismo griego, el renacimiento occidental, junto a la



movilidad y dinamismo del barroco, y la influencia del neoclásico europeo. Dichos periodos artísticos han sido estudiados por Salinas Ochoa a lo largo de su trayectoria artística y eventualmente le sirven de referencia para creación de obras en la actualidad. Con lo anteriormente dicho se puede afirmar que estilísticamente esta modalidad de obras posee un corte rigurosamente *realista-naturalista*.

Con el afán de extender la idea sobre *realismo* en relación a la obra de Salinas, me parece relevante introducir algunos fundamentos históricos que sustentan la relación entre arte y compromiso social. Un antecedente ineludible es el *realismo francés* de mediados del siglo XIX. En efecto, el realismo francés nace de la mano de los procesos revolucionarios acontecidos en la Francia de 1848: “Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento” (Nochlin 1971: 12).

Los artistas plásticos de entonces, ya buscaron crear obras que los enlace con el compromiso social o que al menos muestren la cruda realidad socio-política cotidiana (con sus respectivas implicaciones ya sean positivas o negativas), sin idealizaciones. Sin que las obras estén al servicio de la burguesía, o que representen personajes ricos, o banales escenas cortesanas como en el rococó, también alejándose de las temáticas grecorromanas o las escenas bíblicas, centrándose en la vida y trabajo de los desposeídos.

Salinas Ochoa se apropia, en su contexto actual, de formas de elaborar productos artísticos que denoten ese mismo compromiso social e intención de visibilizar a personajes que siguen marginados y explotados en nuestra sociedad actual. En relación al realismo francés, Nochlin (1971, 39) menciona:

[...] es evidente que un arte cuya meta explícita es pintar y analizar la vida contemporánea y cuyo punto de referencia lo constituyen las cambiantes aunque concretas apariencias del mundo de su época se encontrará comprometido más directa y materialmente en las condiciones sociales de su tiempo de lo que un arte que se centrara en los ideales y en los símbolos. Nacido tras el levantamiento progresista de 1848 [...] el movimiento realista francés, con su carácter dual de protesta en una sociedad predominantemente burguesa de la cual, no obstante, era expresión, estaba marcado internamente con la impronta de la ambivalencia. Por una parte podía considerárselo [...] como expresión de las nuevas fuerzas sociales radicales desencadenadas por la misma revolución [...]

Otro punto de vista interesante para continuar enriqueciendo los matices en la relación del realismo de Salinas Ochoa con el compromiso político-social es la influencia desde el ámbito literario. El poeta alemán Bertolt Brecht dedicó gran parte de

su crítica literaria a distinguir el propósito que se supone que cumple el realismo en el contexto del modernismo de la primera mitad del siglo XX.<sup>11</sup> En el texto *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, escrito por Francisco Posada, se menciona: “La tarea del arte realista actual la definió Brecht muchas veces como la de preparar al público para influir en los procesos sociales. ‘Idear, escribir o poner en escena un drama significa además transformar la sociedad, transformar el estado y controlar las ideologías’”. (Posada 1969:41)

El realismo en términos generales y esto también se aplica para las obras propuestas por Salinas, no debe ser entendido de manera tan simplista como el ejercicio de duplicación de la realidad: “[...] por muy importante que pueda ser, la fidelidad a la realidad visual constituyó tan solo un aspecto del programa realista; y sería erróneo basar nuestra concepción de un movimiento tan completo sobre uno solo de sus rasgos: la verosimilitud”. (Nochlin 1971, 18)

Asimismo, Posada (1969, 41) en referencia a Brecht menciona:

El estilo realista depende de los factores variables del proceso social y la lucha de clases [...] “tampoco debemos deducir el realismo de determinadas obras, ya existentes, sino debemos aplicar en forma viva, todos los medios, viejos y nuevos, probados o no probados, procedentes del arte o de los otros campos, para mostrar la realidad viva a los hombres vivos a fin de que la dominen”.

Continuando con la discusión de los párrafos anteriores, cabe especificar que el estilo en el que el artista busca ubicarse corresponde al *realismo social*. Con base en la mención histórica y al análisis sobre realismo de los párrafos anteriores, se puede afirmar en términos simples que el *realismo social* en las artes plásticas se constituye como un estilo que se sirve de la representación de acontecimientos sociales y políticos de un contexto espacio-temporal específico para representar generalmente a personajes de clases trabajadoras y populares en sus oficios cotidianos. Labores que comúnmente implican explotación laboral que suele devenir —llegado un estado de saturación— en revueltas sociales que claman por justicia, equidad y un trato digno.

Para alimentar la discusión sobre los precedentes del realismo social, retomo la esencial influencia del realismo francés, junto a la mención de su contexto histórico; Nochlin (1971, 97) expresa:

---

<sup>11</sup> Los análisis elaborados por Brecht son enfocados especialmente hacia la literatura. No obstante, he considerado pertinente homologar algunos criterios que también podrían traducirse en el lenguaje de las artes plásticas.

[...] hasta la revolución de 1848 que elevó la dignidad del trabajo a estatus oficial y la grandeza de *le peuple* a artículo de fe, los artistas no se sintieron inclinados a afrontar la vida de los pobres y los humildes de forma seria y coherente, a tratar el trabajo y su ámbito concreto como tema artístico importante, incluso como posible tema de una obra maestra de escala monumental.

La revolución de 1848 había elevado la cuestión laboral a una gran importancia por primera vez [...] De este modo, para los realistas franceses de los años cincuenta, las implicaciones artísticas de la revolución de 1848 no estaban en la creación de alegorías basadas en sus ideales, sino más bien en volverse hacia un tema más humano, auténtico y popular, en enaltecer la naturaleza llana y la dignidad de los hombres y mujeres que trabajan dentro de ella.

En complemento a las maneras de abordar el realismo, se da otra posibilidad como un argumento formal implícito para introducir temáticas políticas y cotidianas dentro de la obra, sin necesariamente manifestar tales discursos con total obviedad y descripción doctrinal. Esta posibilidad se refiere a estrategias que implementan discursos de manera implícita por medio de *alegorías*, las cuales también son constantemente utilizadas en las representaciones escultóricas de Salinas. Para sustentar la mencionada idea, agrego las siguientes palabras provenientes de la obra de Silvia Rivera Cusicanqui (2005, 25), en *Sociología de la imagen*:

[...] la alegoría nos ayuda a vislumbrar como la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, como se podría descolonizar el ocularcentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otros llaman historia. La narrativa de esta experiencia podría dar lugar a la acción política, pero también a la obra de arte o de conocimiento capaz de “encender esa chispa en el pasado” (Benjamin [1970] 2003) que nos exigen los conflictos y crisis del presente. (Rivera Cusicanqui 2015:25).

Como postura personal en cuanto a su lenguaje artístico, Salinas menciona: “Un tiempo trabajé también el realismo fantástico, incorporando a las esculturas seres de otra dimensión con otro vuelo; considerando siempre que la obra ha tenido de manera subliminal la carga política muy marcada anti sistema” (Salinas 2018).

En términos de destreza técnica se aprecia un alto nivel de manejo del material y las herramientas de trabajo; cabe resaltar que el manejo técnico es una estrategia ineludible del realismo, es el elemento principal en cuanto a la construcción de formas, en las cuales se encontraran contenidos los conceptos. Salinas ha desarrollado su técnica en torno al trabajo minucioso, pulcro y extremadamente detallado de cada uno de los elementos. El canon realista de la anatomía humana se lo observa con precisión y es nítido. Se aprecian formas, texturas, detalles ocultos que complementan los elementos humanos y materiales, con un entorno de juego, magia del mundo infantil.

## 2.2. Instancias de producción de los *Seres de terracota*

Excluyendo momentáneamente las implicaciones conceptuales del trabajo de Salinas, es claro que obras como *Después de la huelga* existen esencialmente gracias a su condición material, por lo tanto, es necesario mostrar a detalle los procesos con los que se elaboran los *Seres de terracota*. Igualmente al ser sustancial su existencia física, se constituyen también como objetos. En palabras de Mieke Bal (2016, 37): “Los objetos son espacios en los que las formas discursivas se cruzan con propiedades materiales. La materialidad de los objetos ejerce cierta influencia sobre el significado: ‘restringe el significado que estos son capaces de producir’, aunque no garantice el hallazgo de un significado correcto”.

El proceso de creación de los *Seres de terracota*, inicia con la preparación de la arcilla. La arcilla es recogida en bruto en la antigua carretera Loja-Zamora. En las faldas de las montañas aledañas a la carretera, se puede encontrar abundantemente el material. Como siguiente paso es necesario moler con un combo las *piedras de arcilla en bruto* hasta obtener una contextura similar a la de la grava de roca.

La grava obtenida se la pone en un recipiente grande tipo tina o lavacara, y luego se procede a colocar agua hasta que quede cubierta toda la arcilla. A la mezcla obtenida es recomendable dejarla en reposo por aproximadamente 24 horas, para que el material se suavice. Una vez pasado este lapso de tiempo, se procede a elaborar la pasta denominada *barbotina*. En este caso específico es muy sencilla la elaboración de la barbotina (ya que no requiere mezcla dosificada con otros minerales). Utilizando las manos, un palo, o un taladro mezclador de cemento, se bate la mezcla hasta lograr un líquido espeso que tenga una contextura similar a la del *chocolate derretido*.

Una vez obtenida la barbotina, es necesario pasarla por un colador hacia otro recipiente, para eliminar todas las impurezas. El proceso debe repetirse todas las veces necesarias para extraer la mayor cantidad de pasta pura. Por último, se coloca la pasta pura obtenida en moldes grandes de yeso seco con forma de *bol*. Dependiendo de las condiciones climáticas y de la capacidad absorbente de tipo de yeso del que estén elaborados los moldes, se necesita dejar reposar el material aproximadamente de 24 a 72 horas. Durante ese lapso de tiempo, el exceso de agua de la pasta, es absorbido por el yeso, y por lo tanto llegamos a obtener la arcilla con la contextura ideal para ser manipulada con nuestras manos, y empieza así, el proceso de modelado de la escultura.

Con la arcilla lista para el modelado, se inicia la elaboración de la obra definiendo y esbozando en el material, la composición general. En el caso específico de la obra *Después de la huelga*, al poseer seis personajes principales que se disponen alrededor de una banca a escala, elaborada en madera y metal, se procede a crear los personajes de modo individual.

Se inicia la creación de los personajes modelando la cabeza y las manos, y posteriormente el resto del cuerpo. Las herramientas principales utilizadas para el modelado son las propias manos, lo que se complementa con el uso de *esteques* y *vaciadores*. Para el modelado de las secciones que poseen anatomía humana y también para otros elementos como ropajes, o detalles anexos al cuerpo, se utilizan dos modalidades de guía: la primera utilizando modelos en vivo que permitan captar la esencia de la expresión y el movimiento. No obstante, debido a lo agotador del trabajo de la o del modelo al posar, se utiliza como complemento la segunda modalidad, que consiste en la obtención de fotografías de respaldo, y en el caso de detalles de elementos estáticos, se utiliza de referencia objetos de la cotidianidad, como por ejemplo los ropajes sobre pequeños maniquís, objetos en directo como la caja de lustrabotas o los zapatos.

Toda esta sección de modelado inicial, también conocida como elaboración del *boceto*, se la realiza sobre la banca a escala de madera, para que, más adelante los elementos de la composición posean coherencia y sus formas encajen entre sí.

Cuando ya se obtiene un boceto general de toda la composición, cuando los elementos han llegado a estar modelados con un nivel de detalle medio, y del mismo modo, la arcilla ha perdido humedad y poseyendo ahora una dureza intermedia que permite mantener la forma sin desfigurarse, se avanza al siguiente paso denominado como *vaciado*.

El vaciado consiste en retirar la mayor parte de arcilla en el interior de la escultura, para que las piezas queden vacías por dentro y puedan ingresar al horno cerámico para ser cocidas. Para ello, se necesita cortar en pedazos con un hilo nylon a los personajes de arcilla; luego con estaques vaciadores de distintas dimensiones acorde a la necesidad y forma específica de la pieza, se procede a retirar el exceso de arcilla que se encuentra su interior, procurando alterar mínimamente la forma externa. Al culminar el vaciado de los elementos de la pieza, se las vuelve a ensamblar con sumo cuidado, utilizando barbotina líquida como pegamento y aglutinante, para que los elementos se adhieran perfectamente. La pieza ensamblada nuevamente tendrá

apariencia compacta, sin embargo su interior estará totalmente hueco. Este proceso cumple un doble propósito: el principal es eliminar posibles burbujas de aire que puedan expandirse al alcanzar la elevada temperatura de quema en bizcocho (1030°) rompiendo la obra; el propósito colateral es la reducción drástica del peso de la pieza.

Al obtener ya la pieza compacta y vacía en su interior, se procederá a darle todos los acabados necesarios; es decir, se trabajan todos los detalles minuciosos planificados, procurando dejar en su factura, la mejor calidad técnica posible. Al culminar todos los detalles necesarios, se dejará la pieza terminada en un lugar ventilado (sin exponerse directamente al sol) para que se seque completamente y pueda ingresar al horno cerámico para su quema en bizcocho. La duración de la quema fluctúa en un rango de tiempo que va de 4 a 12 horas dependiendo del tamaño de las piezas.

Al finalizar la quema se extrae del horno la pieza cerámica cuando esté fría y llega el momento de dar los acabados finales. Se procede a corregir cualquier error evidente, rellenar posibles huecos generados durante la quema y a pulir las partes que estéticamente puedan verse desagradables, también en el caso de fisuras o roturas debe reensamblarse todo nuevamente. En *Después de la huelga* el acabado final se lo denomina *envejecido*. Consiste en diluir en un recipiente brea con gasolina; la mezcla obtenida sirve para pintar con un pincel la escultura, dando un acabado que da la sensación de ser madera. Luego se pasan dos capas de laca o barniz mate, para dar un efecto satinado a las piezas y por último se procede al ensamblaje final de todos los elementos sobre la banca de madera a escala, logrando así la composición final.

Todo el proceso antes mencionado se realiza en el taller personal de Boris Salinas, que se encuentra anexo a su vivienda, ubicada en el barrio popular llamado Miraflores bajo, en la ciudad de Loja. Generalmente el trabajo es realizado en toda su magnitud por el solo, sin embargo, en ciertas ocasiones dependiendo del tipo de obras, se hace presente la colaboración de sus hijos, hermano, colegas o estudiantes de arte, que concurren a su espacio de trabajo.

### 3. La mimesis como estrategia política en los *Seres de terracota*

#### 3.1. Estrategias políticas y conceptuales

Habiendo realizado previamente una exposición formal y técnica de la obra *Después de la huelga*, como ejemplo general de lo que implica la elaboración de esta modalidad de productos artísticos, es necesario introducirse a las nociones conceptuales del trabajo, pues la evidente destreza técnica de la obra, no se limita solamente a ser un trabajo realista de mimesis y reproducción de elementos de la naturaleza, sino que posee implicaciones sociales y políticas, que van ligadas a la subjetividad del artista y a sus vivencias personales pasadas. Salinas busca el compromiso social y de intervención política desde su oficio: el arte.

Para complementar la idea previa sobre la posibilidad de los artistas de constituirse como seres políticos, Andrea Giunta (2001, 338) menciona:

[...] el artista puede ser visto como un actor social provisto de la facultad de “poder garantizarse la escucha por sus ideas, de influir, para bien y para mal, en la opinión pública”.

En tanto se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y en tanto demuestran una voluntad de intervención en la escena pública, a fin de incidir en el orden establecido [...]

La obra de Salinas posee un profundo bagaje de vivencias pasadas, que han marcado el estilo y las temáticas que plasma en su obra. En primera instancia es importante recalcar el origen social del artista, que en su niñez y juventud se ubica en el entorno socioeconómico de las clases populares. Por las necesidades económicas extremas de su familia, Salinas se vio en la necesidad de trabajar en las calles como lustrabotas; esta experiencia, se ve específicamente reflejada en la obra *Después de la huelga*.

En cuanto a la denominación *clases populares* (concepto revisado en la introducción en base al análisis elaborado por Hernán Ibarra), es pertinente adicionar otro matiz relevante planteado por E.P. Thomson en su texto *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. El autor muestra el vínculo entre las clases populares y la acción política relatando los fenómenos socio-políticos que se daban en la Inglaterra del siglo XIX, donde se apreciaba un amplio número de ciudadanos que estaban decididos a informarse sobre cuestiones políticas, a autoeducarse y a tomar conciencia de clase. Obreros, artesanos y burócratas que buscaban enlazarse con una cultura intelectual;

algunos poseyendo la destreza de la lectura y la escritura, y otros, que sin saber leer ni escribir, se organizaban en grupos de diálogo para intercambiar ideas políticas (Thompson 1963):

En cierto modo podemos describir el radicalismo popular de esos años como una cultura intelectual. La conciencia articulada del autodidacta era, por encima de todo, una conciencia política, porque la primera mitad del siglo XIX, cuando la educación formal de una gran parte de la población suponía poco más que el aprendizaje de las cuatro reglas, de ningún modo fue un periodo de atrofia intelectual. Las ciudades e incluso los pueblos bullían con la energía desplegada por lo autodidactos. Una vez aprendidas las técnicas elementales de la lectura y la escritura, los peones, artesanos, tenderos, oficinistas y maestros de escuela procedían a instruirse, ya fuese individualmente o en grupos. [...] De este modo los obreros se formaron una imagen de la organización de la sociedad, a partir de su propia experiencia y con la ayuda de una educación desigual y conseguida a duras penas: una imagen de la sociedad que era, ante todo, política. (Thompson 1963, 761-762).

Retornando al análisis de la obra de *Después de la huelga*, equiparando que los personajes representados pertenecen a la clase popular descrita, en la composición escultórica, se evidencia que los niños no reflejan una imagen de *miseria*, por el contrario, se encuentran felices, gozan mucho, disfrutan jugueteando con sus colegas. En su inocencia no cabe aún entender que su condición de trabajar en las calles, es producto de un tremendo fallo de un sistema político corrupto e inequitativo, que no logra abastecer en absoluto las necesidades de todos los sectores de la sociedad. De modo implícito y sutil se muestra en la obra otra modalidad de accionar político: el de la resistencia, la inconformidad y una gran dosis de optimismo representada bajo un sentido poético.

Según Nicholas Mirzoeff (2016, 16), en su libro *Cómo ver el mundo*, dice que: “[...] por todo el mundo hay gente empeñada en cambiar los sistemas que nos representan en todos los sentidos, desde el artístico hasta el visual y el político”. La intención de modificar los sistemas que nos representan es resistencia, es inconformidad. Salinas en su modo personal de creación, busca accionar este mecanismo. Lo hace enunciándose desde su posibilidad creadora, buscando dar visibilidad a estos personajes excluidos de la sociedad ya sean niños o adultos. Lo hace por el hecho de poseer un testimonio de vida en el que él mismo resistió a desventajas económicas y fue testigo junto a su propia familia y otros miembros de su entorno de la necesidad de movilización constante con el afán de modificar la situación política.

El mencionado mecanismo se convierte en manera de vivir, estilo de vida. Un aporte por medio del arte plástico que contribuye a la misma lucha que está



aconteciendo en las calles. Las imágenes escultóricas y pictóricas creadas por Salinas se afilian directamente con ese ideal que clama por la necesidad de un cambio drástico del sistema político y financiero al que pertenecemos y que ha demostrado ser mayormente inútil para resolver las necesidades de varios sectores de la sociedad.

Complementariamente, Salinas no se ha limitado solamente las representaciones artísticas, sino que también se ha involucrado con la militancia directa con su grupo político denominado *Protesta* en donde utilizó también la pintura como herramienta de lucha y resistencia que se sumaba a la organización de marchas y huelgas agrupándose con personas de pensamiento semejante para avanzar hacia ese fin común. Esta breve mención hacia la militancia política de Salinas en un grupo organizado será detallada en el capítulo dos.

Asimismo la resistencia e inconformidad del artista se da también bajo otra modalidad, que es la de sus hábitos cotidianos, que son consecuencia congruente de su postura política. Reciclar, consumir menos y conscientemente; no desperdiciar alimentos y evitar la dependencia hacia necesidades creadas desde la publicidad mercantil; procurar el uso de materiales y medios económicos o gratuitos para elaborar las obras artísticas.

Todos los aspectos mencionados son maneras de resistir, que nacen de una postura ideológica determinada y que buscan dar aporte desde posibilidades alternativas que suelen contraponerse al funcionamiento de la maquinaria político-social-económica del sistema actual que generalmente mide el bienestar de la sociedad basándose en su capacidad de consumo. Lo dicho en líneas anteriores también da como consecuencia otra modalidad de obras propuestas por el artista (ejercicios estéticos), las cuales serán analizadas en el capítulo tres. Con todo esto, es evidente percibir que la postura ideológica de Salinas y su accionar político y social frecuente están continuamente atravesados por una visión mayormente alegre (y al mismo tiempo crítica), que se expresa en sus distintas propuestas y estilos artísticos.

Ahora es relevante revisar la connotación política del título de la obra: *Después de la huelga*. El título, como elemento complementario de la obra tangible, juega un papel más importante del que aparenta. Al referirse a la huelga como un acto que aconteció hace poco tiempo, se puede interpretar claramente que estos niños que se encuentran enfrentados a la desolación de las calles, pertenecen a una familia de clase trabajadora empobrecida. Se evoca con la imagen que, probablemente, hace poco tiempo (como es muy común en las realidades latinoamericanas) sus padres protestaron

en una multitudinaria marcha en contra de los abusos y desigualdades que acontecen en el marco de la *democracia estatal*. Otro ejemplo simbólico de resistencia implantado de manera ingeniosa en la obra.

Nuevamente el artista se esmera en reinterpretar las experiencias de su niñez y expresa su subjetividad, pues el hecho de haber tenido limitaciones económicas no le frenó a desarrollar la autoeducación promovida por su padre, el cual durante su vida militó en movimientos contestatarios y, por lo tanto, mantuvo una vida de constante activismo político, asociado a los ideales de izquierda, con colegas afines a tales ideas, que constantemente se agrupaban en marchas masivas de protesta. Parece evidente que el artista se remite a esas experiencias de su infancia.

A manera de aditamento para ilustrar de mejor manera el análisis de los *Seres de terracota*, a continuación se mostrará otro ejemplo de los tipos de personajes que Salinas Ochoa suele representar. En este caso el mundo lúdico de los niños desatendidos que se entretienen en las calles, queda de lado para destacar a trabajadores adultos, y en este caso específico se muestra a un albañil; el cual dentro del vocabulario marxista, puede considerarse un proletario. Se trata de la escultura titulada *El máster* (Figura 3).

Es importante recalcar lo que se dice al inicio del capítulo: entre los múltiples oficios a los que se dedicó el artista durante su adolescencia se encuentra la albañilería, la cual dejó una marca muy importante en él. Tanto como vivencia y como aprendizaje aplicable al arte. En este caso podemos observar la estrategia de representación que ocupa el artista para elaborar la escultura del albañil, no obstante, en el capítulo tercero se analizará a detalle como las técnicas de albañilería que el artista aprendió cuando trabajó en el mencionado oficio, pueden ir mucho más allá del mero oficio, para aplicarse en la creación de productos artísticos, ampliando el abanico de estrategias técnicas y también miméticas.



Figura 3. *El máster*. Imagen de elaboración propia (2019). Técnica: Terracota, año: mayo de 2019, medidas: 47cms alto x 20cms frente x 14cms profundidad.





Figura 4. Vista posterior de El máster. Imagen de elaboración propia (2019)

En las imágenes 3 y 4 de *El máster*, la obra se presenta sin acabarse totalmente, es decir en *crudo*. Esto quiere decir que la etapa del modelado junto con todos sus minuciosos detalles está concluida totalmente, sin embargo la obra aún no ha pasado por el horno de cerámica, por lo que tampoco están aplicados los respectivos acabados finales como su pátina de brea diluida en gasolina, elementos adicionales o la base de soporte donde irá sujeta para completar la composición (componentes como los citados si se aprecian en *Después de la huelga*). Los acabados mencionados serán aplicados en la obra *El máster* luego de ser quemada a temperatura bizcocho (1030 grados centígrados), por lo tanto lo apreciado en la imágenes 3 y 4 es una obra inconclusa.

Es destacable el ejercicio mimético que deviene en una meticulosa representación. Pues el modelado de la arcilla denota un alto nivel de manejo técnico y de estricto estudio analítico visual para lograr avanzado realismo en cada una de las partes. Desde las proporciones de la anatomía humana, las características morfológicas del personaje; hasta el modo de representar detalles como el mango de una pala que sujeta con su mano, un metro sujetado en su otra mano o una mochila vieja con un colgante desgarrado de donde desborda un martillo y un nivel; y en donde se ironiza la autenticidad de la marca de la mochila, usando la marca *Nike*, para reemplazarla por una marca comercial denominada *Mike*; denotando los clásicos productos pirata ofertados en mercados populares a bajo costo que abundan en las ciudades del Ecuador.

En el campo conceptual se observa la referencia que rescata a un sujeto perteneciente a la clase trabajadora, que, por cuestiones sociales y económicas, no ha podido acceder a un nivel de educación institucional muy alto, sino que su vida ha sido entregada al trabajo, y específicamente a un trabajo en el que la retribución económica suele ser insuficiente. La intención de visibilizar a personajes como el representado, nuevamente vuelve a constituirse una estrategia de enunciación del discurso político contestatario que promueve el artista y de reivindicación hacia trabajadores que operan cotidianamente en oficios como la albañilería.

El artista no pretende elaborar una *pieza simpática y bonita* llena de detalles que evidencien su talento con el material; sino que se sirve del manejo técnico para generar un producto artístico y un discurso que exponga la reflexión sobre las implicaciones de pertenecer a un segmento de la sociedad que está repleto de adversidades. En donde los miembros pertenecientes a él, desde la más corta niñez, se ven forzados a trabajar bajo

deplorables condiciones, exponiéndose a altos niveles de violencia y peligros que amenazan sin cesar su supervivencia.

Se trata de seres humanos que en la mayoría de los casos poseen las mismas aptitudes, capacidades, e inteligencia que los más reconocidos personajes del contexto local y mundial; pero que por los percances causados por las abismales desigualdades económicas, raciales, de clase, de género y sociales, se ven obligados a transitar por un trayecto tortuoso, en el que, en muchos casos terminan en infortunio.

En cuanto a la obra *El máster* el artista menciona:

*El máster* es un homenaje a los verdaderos protagonistas de la sociedad, los trabajadores, los que crean la sociedad, los que hacen la sociedad, los que dinamizan la sociedad. Gente inteligentísima. En este caso es un genio ese señor, porque sabe de todo. Tranquilamente podría ser el presidente de la República; pero no, las circunstancias hacen que sea un maestro albañil con botas. Sin embargo, es un homenaje a ellos, a esa gente trabajadora, esa gente digna, esa gente que lucha por sacar adelante nuestro país. Este tipo de piezas son mucho más complejas en su elaboración, a veces son un sufrimiento intelectual y técnico. (Salinas 2019d, entrevista personal)

Con todo lo anteriormente expresado, para culminar es necesario mencionar, que aparte de las características formales, conceptuales y políticas de los *Seres de terracota*, esta modalidad de obra es generalmente creada para desenvolverse dentro del contexto de galerías de arte. Inclusive por la fragilidad del material y la cantidad de detalles delicados que contienen las obras, es necesario enunciarse desde un espacio institucional, ya sea galería o museo, público o privado. En síntesis, el campo principal donde operan las obras de Salinas suele, en ocasiones, limitarse a espacios hegemónicos institucionales donde se valoran las obras artísticas como bienes culturales y se construye la imagen del artista como productor de fetiches que serían la obra de arte en sí. En cuanto a la construcción del personaje del artista y los campos artísticos, Bordieu (1995, 428) sostiene:

[...] (quíerese o no, el nombre del maestro es efectivamente un fetiche). Se trata de describir la emergencia progresiva del conjunto de mecanismos sociales que hacen posible el personaje del artista como productor de ese fetiche que es la obra de arte; es decir la constitución de un campo artístico [...] como lugar en el que se produce y se reproduce sin cesar la creencia en el valor del arte y en el poder de creación de valor que pertenece al artista. [...] los índices de la autonomía del campo tales como emergencia del conjunto de las instituciones específicas que son la condición del funcionamiento de la economía de los bienes culturales: lugares de exposición [...], instancias de consagración [...], instancias de reproducción de los productores [...], agentes especializados [...], dotados de las *disposiciones* objetivamente requeridas por el campo y de las *categorías de percepción y valoración específicas*, irreducibles a aquellas que están en vigor en la existencia corriente y capaces de imponer una medida específica del valor del artista y de sus productos.

En ese sentido se corre el riesgo de que los productos artísticos de Salinas puedan ser interpretados solamente desde la visión de la *clase media*, que es la que generalmente concurre a los *espacios oficiales* de promoción de bienes culturales. Sin embargo, las obras no se dirigen solamente hacia ese público denominado *culto*, ni se limitan solo a poder ser entendidas desde el espacio institucional. Esto es así porque luego de culminar las exposiciones en los espacios culturales *comerciales* de la ciudad de Loja, las obras regresan a la galería personal del artista (si no han sido vendidas) y allí también existe constante concurrencia de gente de todas las edades: moradores del barrio, estudiantes, talleristas, niños, comerciantes, amigos, familiares, extranjeros, aficionados del arte, entre otros. Por lo tanto, el público de Salinas se amplía mas allá de sus clientes habituales y visitantes de espacios culturales *hegemónicos*, permitiendo que sus obras interactúen con gente de distintos capitales sociales, culturales o intelectuales.

### 3.2. A manera de desenlace...

Así como los artistas latinoamericanos se han apropiado en las últimas décadas de recursos de creación artísticos que se consideran contemporáneos, como la instalación, el performance o el video, también existe la posibilidad de reinterpretación y reutilización de modalidades artísticas, que de forma simplista han sido definidas como tradicionales, y tal vez *anacrónicas*. En la contemporaneidad la utilización de la técnica realista, con materiales milenarios como la arcilla, podría verse simplemente como otra herramienta práctica para generar productos artísticos que hacen una combinación entre lo milenario (la técnica como tal) y lo contemporáneo (la actualidad de conceptos, temáticas y referencias sociales y políticas).

Está de más el rechazo hacia una técnica solamente por ser antigua, y la aprehensión de otras técnicas solamente por ser nuevas, cuando sería más enriquecedor sumar recursos y posibilidades. No es prudente centrarse solamente en la obviedad material de la obra, sino también en su propuesta conceptual, que en este caso mantiene pertinencia y actualidad con respecto al contexto cultural y político en el que se desenvuelve el artista. El uso de la representación mimética por parte de Salinas en los *Seres de terracota* es inevitable, pero siempre está enlazado a construcciones conceptuales con connotaciones políticas. Con respecto a la cuestión mimética en la obra de Salinas, en el catálogo de su exposición *Alegría* realizada en 2013 se cita:

¿Puede calificarse a la obra escultórica de Boris como “mimética”?; Pues, sí y no a la vez. Veamos. Cabría denominarla así en lo que respecta a la utilización de modelos naturales para sus creaciones [...] Cabe resaltar a este respecto, la elaborada expresividad de los rostros representados, la subjetividad y singularidad de sus emociones, el perfecto estudio anatómico de los cuerpos y el calculado dinamismo que le imprime a estos, así como la magistral interrelación entre cuerpos y objetos. [...] Aquí, el principio clásico (y clasicista) de la subordinación de las partes a un todo mediante la adecuada aplicación del orden, la medida y la proporción (conmensurabilidad de las partes = symmetria), así como el también clásico concepto de *rhythmos* (selección de un único movimiento para expresar la totalidad de un movimiento completo), alcanza cotas de auténtica maestría. [...] También señalar, [...] la narratividad que aquellas creaciones desarrollan [...] características miméticas, estas son solo el medio para proponernos una alegoría o un símbolo. Y es en ese espacio simbólico propuesto donde aparece otro de los grandes valores artísticos, sino el principal, de nuestro artista pues, es entonces cuando adivinamos que la forma está al servicio y en función del concepto que la guía; son, en definitiva, representaciones. (Puig Peñalosa 2013).

También podría asumirse apresuradamente, a base de prejuicio, que artistas como Boris Salinas, solamente pretenden deslumbrarnos con un despliegue de virtudes técnicas y expresiones de genialidad. No obstante, el mismo artista expresa gran rechazo hacia la creencia del *talento iluminado y la pura creatividad*. “La creatividad es un mito (Salinas 2018)”. Toda obra es producto de un arduo esfuerzo, estudio y síntesis de años de trabajo; y depuración de capacidades manuales y conocimientos conceptuales. Obras atadas a un proceso de experiencias personales, reinventadas en todo periodo. Las obras jamás llegan a estar completamente acabadas, solamente llega un punto en que el artista decide detenerse en su trabajo y presentar la obra como tal. El aprendizaje jamás se detiene, los descubrimientos afloran en cada nuevo trabajo, y la certeza de que una obra es totalmente acabada y no posee ningún defecto formal o conceptual es inaceptable.

Complementariamente es útil sintetizar ciertas ideas que confluyen con los objetivos de obras pertenecientes a los *Seres de terracota*. Por ejemplo, obras como las previamente analizadas presentan la intersección de distintos flujos sociales y culturales como la alegoría política revolucionaria correspondiente a la lucha de clases. El reflejo de un entorno socioeconómico empobrecido, al cual el artista añade una dosis de optimismo e intención reivindicativa al presentar a los protagonistas de las obras en actitud de felicidad, esperanza o denotando al trabajo como factor que dignifica. Esto nuevamente como un símbolo de la vivencia personal del artista, en la cual a pesar de haber crecido en las calles, no resquebrajó su posibilidad de cumplir sus objetivos artísticos, personales, familiares, y de seguir incurriendo en el activismo político.



Asimismo, se aprecian evocaciones a relaciones de poder que operan en las imágenes de las obras analizadas. Se evidencia el rechazo a la cultura hegemónica como ostentadora del poder. Hay un objetivo político de confrontación de clases, que critica a desde los postulados de la izquierda a estratos de la sociedad que controlan gran parte del poder económico y productivo. La clase dominante como representante de la cultura hegemónica pretende la perpetuación de privilegios que se obtienen a través de la explotación de las clases populares:

[...] es evidente que la función de la cultura hegemónica es sostener el poder y legitimar las formas de la percepción y la conducta de la clase dominante a través de la representación cultural, en tanto que las prácticas culturales de oposición articulan la resistencia al pensamiento jerárquico, subvierten las formas de experiencia privilegiadas y desestabilizan los regímenes dominantes de la visión y la percepción, como también puede desestabilizar de modo masivo y manifiesto las ideas dominantes del poder hegemónico. (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2006, 26)

El artista busca aportar a esta lucha de poderes sociales, políticos, económicos, institucionales, burocráticos, de clase, etc, con la reflexión generada a partir de la creación obras de arte, creando metáforas de vigor y rebeldía. La referencia a la *pertenencia de clase* es ineludible cuando se analiza a Salinas Ochoa en relación al arte:

Las cuestiones relativas al concepto de clase son fundamentales para la historia social del arte, y van desde la identidad de clase del artista hasta si la solidaridad cultural o la identificación artística mimética con las luchas de las clases oprimidas y explotadas de la modernidad pueden equivaler realmente a actos de apoyo político a movimientos revolucionarios o de oposición. (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2006, 25)

Retornando a los parámetros técnicos y formales, en estos ámbitos las obras expresan una compleja interrelación de conceptos sociopolíticos expresados a través de composiciones de arte plástico, realizados en arcilla. Ciertamente el sentido principal desde el que los espectadores se relacionan con este trabajo es la vista (incurriendo parcialmente en el ocularcentrismo, desplazando al olfato y al tacto); no obstante, para no enfrascarse únicamente en las implicaciones oculares primarias de la obra, hago referencia a las siguientes palabras de José Luis Brea (2005, 8-9) acerca de los fenómenos de la visualidad, que dependiendo del filtro subjetivo de los espectadores, podrían aplicarse al análisis de los *Seres de terracota*:

Bajo la convicción [...] de que no hay hechos —u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios— de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos,

institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera.”.

Como culminación del presente capítulo es necesario resumir algunos de los aportes que se han revisado con respecto a la mimesis y el realismo. En primer lugar se examinó la necesaria relación de la obras de Salinas Ochoa, con el antecedente histórico del *realismo francés*, que es cimiento sustancial del desarrollo del *realismo social* en el arte plástico. También se muestra cómo la teoría mimética estuvo presente durante veinte siglos basándose en ideas construidas en el clasicismo griego, para contrastar tales postulados con la inclinación del arte modernista que renegó del arte mimético alegando al agotamiento de sus sustentos teóricos (*Actitud natural, Visión objetiva o Copia esencial*). Finalmente, sin el afán de manifestar una postura radicalmente partidaria o detractora de la mimesis, es notable que, en el caso de Salinas, el uso de la mimesis se constituye como una fuerte herramienta para la expresión de sus ideales políticos.

## Capítulo segundo

### Realismo social y político a través de pintura mural

Habiendo elaborado el análisis sobre la dimensión escultórica en Salinas Ochoa a través de sus *Seres de terracota*, es fundamental ampliar la investigación hacia la dimensión pictórica del artista. Por lo tanto, el presente capítulo se enfocará en el estudio de una de las modalidades pictóricas que elabora Salinas desde su adolescencia y que también se enlaza cercanamente con la intencionalidad de accionar político. La modalidad pictórica seleccionada se refiere a la elaboración de murales realistas que representan temáticas exclusivamente referidas a la *militancia política* y al fomento de la *conciencia social* en los espectadores.

Cabe mencionar que en el ámbito pictórico, el artista posee diversos estilos y manejo de técnicas. Entre dichos estilos se encuentran, por ejemplo, el *realismo mágico*<sup>12</sup> pintado al óleo o acrílico, que se combina con *realismo social* en los temas representados. También se puede encontrar otro tipo de muralismo que representa *coloridas escenas infantiles* con un estilo de representación igualmente infantil, como si se tratase de diseños elaborados por niños. Por último, también el artista realiza combinaciones entre dibujo, escultura, diseño y libre experimentación pictórica, generando productos artísticos que se podrían categorizar dentro de los denominados *ejercicios estéticos* que formarán parte del análisis del capítulo tres.

No obstante, en el presente capítulo únicamente se revisará lo correspondiente a los murales realistas, sociales y políticos que el artista elaboraba gratuitamente en sitios públicos de la ciudad de Loja. Dichos murales poseían una intencionalidad deliberadamente enfocada hacia la militancia política y concientización social con un discurso izquierdista. Como se menciona en la introducción, los murales generalmente representaban retratos de personajes de renombre en áreas de la política, ciencia, literatura o filosofía, ya sean provenientes de Latinoamérica u otras partes del mundo, junto a frases celebres mencionadas por los mismos.

---

<sup>12</sup> El alemán Franz Roh, crítico del arte, utilizó por primera vez el término en su libro *Nach Expressionismus (Magischen Realismus)* en el año 1925 tratando la pintura expresionista y postexpresionista de Pablo Picasso, Marc Chagall, Paul Klee, Max Ernst, Otto Dix y otros. En sus cuadros es representada: la realidad cotidiana, palpable, pero en combinaciones raras, como en sueños, en una atmósfera onírica (Ramšak 1991, 27).

Complementariamente es indispensable manifestar que los murales elaborados por Salinas Ochoa junto a sus compañeros colaboradores, poseen un formato de representación simple y *arquetípico* (retrato protagónico, frase y fondo de colores planos). Dicho formato ha sido y sigue siendo muy utilizado por movimientos, partidos políticos e instituciones públicas como herramienta propagandística con intenciones de adoctrinamiento ideológico. Diversos partidos políticos suelen utilizar formatos similares representando el rostro de sus candidatos junto a frases con ofrecimientos de campaña o consignas ideológicas del partido. Por lo tanto, en cuanto a forma, esta modalidad de trabajos de Salinas Ochoa puede ser confundida o equiparada como si tuviese fines institucionales o partidistas; no obstante, en los acápites siguientes se revisará que los trabajos son autónomos y sin asociación con ninguna institución o partido político oficial, sin olvidar que los murales no dejan de ser *representaciones artísticas propagandísticas*.

Es valioso también aclarar que el presente análisis igualmente irá correlacionado con algunos acontecimientos contextuales referentes a la historia de vida del artista; que son los que permitieron la articulación de sus inquietudes artísticas con el activismo político que se tornó constante desde su adolescencia. Del mismo modo, se ampliará el análisis de las herramientas técnicas, formales y conceptuales que implementa el artista en los trabajos y que también se estructuran conjuntamente con estrategias miméticas que dan pie a un modo de representación específico utilizado por Salinas.

### **1. Articulación de estrategias aplicadas en el *Realismo social y político a través de pintura mural* con la historia de vida de Salinas Ochoa**

El teórico francés Jacques Rancière, en su texto *La división de lo sensible. Estética y política*, dedica buena parte de su análisis a desglosar la importancia y correlación que existe entre la experiencia de individuos en contextos particulares para la conformación de sus respectivas ideas políticas, que se consolidan en discursos políticos y estéticos específicos. Tales fenómenos también se ven reflejados en los murales de realismo social y político que plantea Salinas Ochoa. Rancière aborda la correspondencia entre los trabajos estéticos provenientes de experiencias individuales que al mismo tiempo configuran postulados políticos de los autores:

Hay, por tanto, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esta “estetización de la política”, característica de la “era de las masas”, de la que habla Benjamin. Esta estética no debe entenderse en el sentido de una incautación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos ceñimos a la analogía, puede entenderse en un sentido kantiano —en su momento revisitado por Foucault—, como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. (Rancière 2000)

Al nombrarse la estética perteneciente a la base de la política, Rancière se refiere a que, al interior de un marco espacio-cultural específico, existen configuraciones previas predominantes de formas artísticas, postulados estéticos, discursos y procesos políticos que atraviesan el mencionado contexto. Estas configuraciones determinan lo que un individuo de una temporalidad específica va a experimentar y las mismas se encuentran acotadas en correspondencia con el momento histórico que atraviesan.

Tomando otro de los vectores del análisis, es significativo puntualizar en cuanto a la noción del discurso. El trabajo de Salinas Ochoa, como ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones, está directamente asociado a visiones de la izquierda política y en últimos años más cercanamente al anarquismo. Los postulados discursivos que expresa el artista son mostrados a través de sus obras, y en este caso específico, los murales representan el pensamiento político del artista. Stuart Hall toma nuevamente la reflexión desde la perspectiva foucaultiana para enfatizar las implicaciones que poseen los discursos que devienen en maneras peculiares en las que se elaboran las representaciones, que producen conocimiento que toma forma por medio del lenguaje en contextos sociales específicos y que en este caso se incorporan con mayor forma y potencia por medio de murales pictóricos públicos. Hall (1997) menciona:

Por ‘discurso’ Foucault entendió un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar —un modo de representar el conocimiento sobre— un tópico particular en un momento histórico particular. [...] El discurso acerca de la producción de conocimiento por medio del lenguaje. Pero [...] dado que todas las prácticas sociales implican sentido, y el sentido conforma e influencia lo que hacemos —nuestra conducta— todas las prácticas tienen un aspecto discursivo’ (Hall, 1992, p, 291)... El discurso, dice Foucault, construye el tópico. Define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca un tópico [...]

Los antecedentes teóricos mencionados en los párrafos anteriores, valoran la importancia que poseen las experiencias personales y subjetivas en la conformación de determinadas visiones políticas, creencias ideológicas, y, en este caso también, la

estructuración del estilo artístico y el discurso estético de Salinas Ochoa durante los años de transición entre la adolescencia y la adultez.

Como se mencionó en la introducción, el involucramiento de Salinas Ochoa con temas políticos viene dado primordialmente por la influencia de su padre. Aproximadamente desde los 16 años de edad se constituye para Salinas una época transcendental en su formación política. Su padre perteneció en ese entonces al Movimiento Popular Democrático (MPD), y la militancia política de Salinas Ochoa comienza a desarrollarse en la proximidad de la relación de su padre con dicho partido. Salinas expresa: “Esa gente gritaba ‘nosotros somos la revolución, nosotros somos el pueblo, contra el imperio, contra el gobierno de derecha’. Cuando te dicen eso y eres un muchacho todavía en formación tú piensas que son aparentemente buenos. (Salinas 2018).

Sin embargo, los cuestionamientos no se hicieron esperar y la crítica hacia los partidos políticos surge en el artista casi instantáneamente, conjuntamente con el rechazo hacia los respectivos representantes de los partidos.

La cuestión política empezó bien temprana por nuestro padre. Él aplicaba lo que consideraba la verdadera izquierda: ayudar, apoyar a la gente que no tiene; solidaridad. Claro de alguna manera nosotros siempre consideramos que él estaba equivocado porque militaba en partidos de izquierda. Tempranamente entendimos que si quería ser un buen político, tenía que salirse de los partidos. No soy católico, pero como Jesús, él actuó sin necesitar un movimiento. Tampoco se necesita esa búsqueda de réditos, evitar esa parte del ego, en la que las personas quieren que los admiren y respeten. (Salinas 2019a, entrevista personal)

Como consecuencia lógica del rechazo de los partidos políticos, se da el cuestionamiento a la democracia representativa; a la maquinaria electoral y la forma en la que los partidos (sin importar la ramificación del espectro político a la que pertenezca su ideología) hacen sus campañas bajo la pretensión de posicionar sus candidatos dentro de la maquinaria estatal. Escudriñar dentro de la dinámica del funcionamiento de los mecanismos electoreros amparados por el mismo Estado, permitió que Salinas Ochoa vislumbre los fallos estructurales —prácticamente irreparables— que conforman, en términos generales, la democracia contemporánea en el Ecuador. Ve esta como la razón por la que la democracia se convierte en ficción; en doctrina útil para tergiversar y manipular acorde a las necesidades y ambiciones de grupos políticos y económicos particulares. Ello deriva en un rechazo hacia la necesidad de ir a las urnas a votar.

Inicie en lo político como un capullo, solo escuchaba de política sin intervenir. Mi hermano menor —Aquiles— siempre estuvo toda la vida metido de lleno en política, a mi me utilizaban para la parte gráfica. Dejé de creer en el voto; cuando me tocaba votar yo siempre anulaba el voto. Nunca he votado hasta el día de hoy por alguien. Incluso cuando mi papa fue candidato a concejal, por hacerle un bien a él, no voté. Justo en ese entonces nosotros estábamos estudiando lo que significa el poder y los partidos políticos. Siempre concluíamos que el poder te daña, el poder te corrompe, mi papa no tenía posibilidad de ganar porque había maquinarias económicas súper fuertes, pero teníamos el miedo de que él se dañe. (Salinas 2019a, entrevista personal)

No obstante, a pesar del rechazo de Salinas a los mecanismos políticos y electoreros descritos, el apoyo a la militancia política de su padre continuó. En ese contexto el artista comienza a desarrollar los murales realistas de contenido político. En ese entonces, pese a ya poseer un criterio político distinto, por el interés de apoyo a su padre, finalmente los murales fueron elaborados en respaldo a la agenda política del Movimiento Popular Democrático (MPD):

Durante la candidatura de mi padre a concejal por el MPD, nosotros sin saber mucho siendo aún pelados de colegio, nos dedicamos a pintar murales. Teníamos el talento para dibujar y pintar y como mi papá nos invitaba nosotros lo hacíamos para apoyarlo a él. Estábamos muy claros que esa gente no nos caía bien. Tenían esa mala vibra, ya los conocíamos, ya se habían aprovechado. Nosotros sabíamos que lo de ellos era un interés económico; a pesar de estar militando en la izquierda, donde supuestamente no deberían existir esos intereses. (Salinas 2019a, entrevista personal)

Años después, Salinas Ochoa inicia sus estudios universitarios en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja. En ese momento de mayor entrega al desarrollo de destrezas y la actividad artística en general es cuando Salinas comienza a incursionar en los murales. Desarrolla técnicas que le permiten ampliar el formato, mejorar el realismo y la proporción de los personajes representados. En resumidas cuentas los nuevos murales se elaboran con mayor pericia que resultan en trabajos de mayor calidad técnica. Un claro ejemplo del enriquecimiento de recursos técnicos es el uso de la cuadrícula, que permite mayor precisión y velocidad al momento de elaborar los bocetos sobre el soporte definitivo:

Como ya entré a la universidad a estudiar artes, yo hacía los retratos para los murales, usando cuadrícula ya que eran gigantes. En mi taller hice también para mi papá cualquier cantidad de retratos en esa época. Por el lado del aprendizaje motriz era excelente ejercicio; pero a pesar de eso siempre lo hacía por mi padre, no lo hacía por esas personas que no eran de mi agrado; que eran egoístas, que utilizaban a los demás, que no eran capaces de darte ni un vaso de agua cuando estas haciéndoles trabajos gratuitos para ellos. (Salinas 2019, entrevista personal)

No obstante, con el paso de los meses, Salinas profundizó su análisis de los mecanismos de funcionamiento de la política partidista, y recrudeció su rechazo hacia cualquier partido que se denominase de izquierda; por lo tanto, los murales políticos se convirtieron para el artista en un mecanismo independiente y autónomo para expresar su simpatía por el pensamiento de izquierda, pero por fuera de cualquier partido político, que él creía que de manera farsante promueve dicha ideología para conseguir beneficio propio. En ese marco surge el *Grupo Protesta*, como una alternativa disidente de la izquierda tradicional y partidista y sin afán electorero.

El Grupo Protesta fue formado por Vicente Vivanco, otro de los jóvenes que militaba en el MPD, amigo de Salinas Ochoa. Inicialmente los jóvenes que pertenecían al recién fundado grupo eran otros jóvenes afiliados al MPD. Vivanco ya había militado previamente en otros movimientos de izquierda como la Juventud Comunista o la Juventud Revolucionaria y conocía el funcionamiento interno de movimientos semejantes. Era apasionado por la política y precisamente esa entrega le lleva a estudiar por cuenta propia a autores como Marx y Engels, comprendiendo la lógica de funcionamiento de los medios de producción y desentrañando la estructuración del sistema capitalista. Comprendía también el rol de los partidos de izquierda como parte integrada del mismo capitalismo y beneficiarios del oportunismo y la corrupción como cualquier partido de cualquier otra ideología.

En ese sentido se puede definir al *Grupo Protesta* como una célula de izquierda, que jamás tuvo intención de consolidarse como partido (y jamás lo hizo), declarando como premisa principal la oposición al proceso electorero con total rechazo a las convenciones de la política partidista. Era un grupo que buscaba autonomía para el análisis crítico de temas políticos, económicos, sociales y culturales. Su fundador defendía la idea de que “las verdaderas personas siempre son rebeldes, nunca aceptan lo que te dan por norma” (Salinas 2018). Las reuniones consistían en la lectura y análisis de textos académicos con el afán de generar una dialéctica enfocada en conseguir conclusiones severas sobre el funcionamiento del sistema capitalista.

En este marco de acontecimientos es cuando Salinas Ochoa redirecciona su posibilidad de militancia política a través de los murales, para entregar ese esfuerzo al *Grupo Protesta*. Es a partir de ese momento que, junto a otros compañeros, Salinas empieza a elaborar muchos más murales alrededor de la ciudad de Loja. Es significativo aclarar que no había negociación ni contratación con entidades públicas o privadas para el financiamiento de los murales ya que el objetivo era netamente estético y político, por



lo que el artista, junto a sus colaboradores, se encargaban de la autogestión para resolver temas logísticos y conseguir los materiales necesarios.



Figura 5. Mural elaborado en febrero de 2007. Imagen del archivo de Salinas Ochoa

La gestión consistía en hablar con los dueños de las propiedades donde había muros adecuados para realizar el trabajo. Se hacía la propuesta, se explicaban las necesidades materiales, y se solicitaba algún tipo de colaboración. Habitualmente los dueños de las propiedades solían aportar con algunas pinturas u ofrecían bebidas y alimentos a los artistas; y como consecuencia directa vecinos y moradores del sector buscaban contribuir con el trabajo igualmente con materiales diversos, bebidas o alimentos. Todas las necesidades materiales restantes que no quedaban cubiertas por la colaboración de los dueños de la propiedad o sus vecinos, eran gestionadas por el mismo grupo de artistas en otros lugares.

Esta dinámica de trabajo, aparte del fin estético y el mensaje político que iba a denotar el mural, se constituía en un acto de rebeldía y de accionar político en sí. Se evidenciaba así, que se puede prescindir del apoyo institucional para el desarrollo de proyectos político-artísticos. Si bien es real que el contar con mayores presupuestos y auspicios de entidades públicas o privadas permite a los artistas elaborar proyectos de mayor envergadura, esto no quiere decir que las estrategias de autogestión sean demasiado limitadas. De hecho, gracias a esa forma de trabajo, Salinas y sus

compañeros tuvieron fructíferos resultados, elaborando decenas de murales, lo que permitió que el *Grupo Protesta* adquiriera visibilidad.

El hecho de promover una práctica artística autónoma, de demostrar que se puede actuar con pocos recursos económicos prescindiendo del Estado, era una declaración de disputa contra la municipalidad de la ciudad de Loja. Por lo que el alcalde de la ciudad en ese entonces, José Bolívar Castillo (el Chato), caracterizado por posturas políticas reaccionarias y en muchos casos violentas, comenzó una cruzada para invisibilizar los murales y bloquear su contenido, y como suele ser típico, justificando el ataque a los murales bajo el argumento de que no contaban con los respectivos permisos municipales para su realización:

En su momento hicimos más de 50 murales con temática contra el sistema que los borró el Chato. Eran artísticos y a la vez con frases alentadoras. Algunos tenían una especie de mensajes subliminales anti sistema, anti consumismo. Por ejemplo, alguna vez criticamos a la religión también; estudiábamos la biblia y con las mismas cosas que estaban ahí escritas buscábamos provocar que la gente reflexione. Hay que ser como el junco si viene el viento se dobla, si no viene el viento se levanta, pero hay que ser flexibles. En cambio la religión te pone que tienes que seguir a rajatabla lo que te digan. Tratábamos de asociar ciertas cosas que estaban escritas, pero lo asociábamos políticamente. (Salinas 2019a, entrevista personal)

Otra acción que nació con el fin de acrecentar la visibilidad y el impacto del *Grupo Protesta* fue la creación de su propio periódico, igualmente con el afán de promover la concientización, y facilitar información crítica sobre acontecimientos locales y mundiales de relevancia política, siempre bajo un filtro crítico y con la elocuencia del análisis visto desde el izquierdismo marxista. El periódico fue bautizado *El Motín*, y nuevamente Salinas Ochoa hizo su contribución desde lo artístico, haciéndose cargo de las secciones ilustradas.

Hicimos un periódico *El Motín*, más claro no *Canta un gallo*. El ilustrador era yo, y ahí procurábamos poner toda la información de lo que estaba pasando a nivel global y como nos afecta a Ecuador. Para mí fue un raudal, un río de conocimiento que llegó en ese momento para mi formación ideológica. Todo ese caudal me marcó bastante. Yo ilustraba *El Motín* con caricaturas súper directas contra el sistema. (Salinas 2019a, entrevista personal)



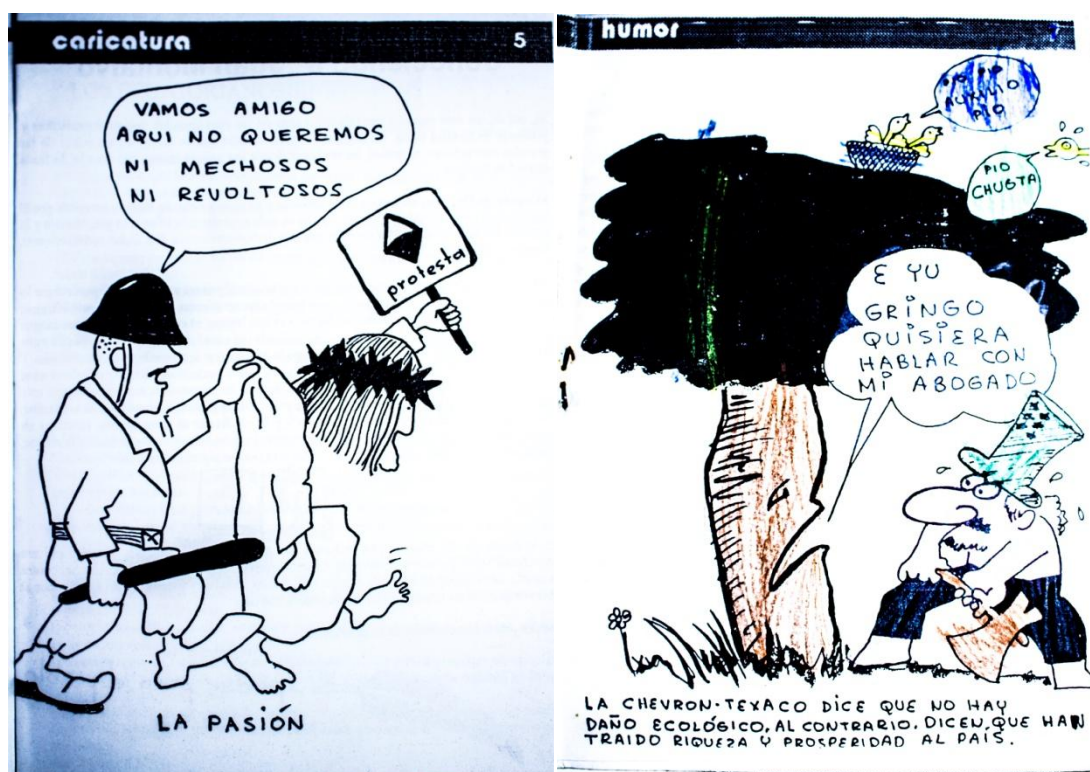


Figura 7. Ejemplos de caricaturas de *El Motín*. Imagen de elaboración propia (2019)

Finalmente, hasta el nombre de *El Motín* fue reemplazado por el de *A luchar por la justicia*; el formato creció al doble de su tamaño y se retiraron las caricaturas, para ocupar esos espacios solamente con espesos textos de contenido exclusivamente político. Esta fractura de ideas sobre el periódico provocó que Salinas empiece su paulatino distanciamiento del grupo a inicios de la segunda década del 2000, Su pertenencia al grupo permanece hasta la actualidad, pero su participación activa en él se redujo drásticamente.

Solía reírme del nuevo nombre y cabreado les decía: ¡Ponle una capa y verás que vuela! El nombre me parecía muy vulgar, cliché. *El Motín* expresaba rebeldía, un amotinamiento, el nombre te decía que no aceptamos fácilmente las cosas. *A luchar por la justicia* me recordaba a Superman. En ese momento se acabó mi parte política con grupos, con movimientos. Siempre les seguía apoyando, pero a partir de ahí empecé a formarme sólo y a hacer las cosas solo. Ahí empecé a dilucidar entre izquierda, socialismo, comunismo; y pensándolo llegué a la conclusión que lo mío no es ni lo uno ni lo otro. Lo mío es una posición anti sistema, anti consumismo, anti derroche, anti mentira. Una posición más ecologista y animalista; y mi obra siempre ha estado hablando de eso. Le meto subliminalmente noticias anti sistema; denuncio la farsa de la democracia, los transgénicos, la moda, los antivalores, el futbol, la religión; tomado todo eso como juego del sistema para mantenernos dominados. (Salinas 2019, entrevista personal)

El proceso de emancipación política e intelectual llevó a Salinas Ochoa a reajustar sus visiones sobre lo político, transformando criterios que se encontraban

exclusivamente dentro del pensamiento izquierdista, en nociones que se asocian con mayor cercanía al *anarquismo*. Del mismo modo la militancia política continuó, pero de modo independiente a través de sus obras artísticas como son los ya analizados *Seres de terracota* y varios de los *Ejercicios estéticos* con mensaje cercano al ecologismo y el reciclaje, que se revisarán en el próximo capítulo. Sobre la postura anarquista el artista menciona: “Nunca me había planteado encajar en la definición de anarquista, me lo había tomado de manera fresca. Al no creer en nada procuro solucionarme de alguna manera todo adaptándome con lo que hay. Creo que a la larga termino siendo anarquista. No espero nada del Estado.” (Salinas 2018).

Para concluir esta sección es relevante mencionar la importancia del *discurso*. La relación de las experiencias de vida de Salinas Ochoa con su producción de los *Seres de terracota* y los *Murales de contenido social y político*, apuntan a un pronunciado discurso ideológico y político. Dicho discurso es clave a la hora de elaborar *modos de representación* en sus trabajos. Siguiendo a Stuart Hall en su definición del concepto de representación, podemos entender que para elaborar *sentido*, Salinas Ochoa, como sujeto que pertenece a un contexto cultural específico, utiliza los signos que pertenecen al lenguaje vigente en ese contexto. Sin embargo, tanto las personas como los sentidos contruidos no son inamovibles. No existe un sentido estático y poseedor de verdades absolutas, por lo que las distintas culturas y contextos están en constante transformación. Y, de modo semejante, sucede en este caso con la evolución del pensamiento político y artístico de Salinas Ochoa, que se ha reestructurado constantemente acorde a circunstancias específicas que ha experimentado. Hall (2010, 479) expresa:

No hay garantía de que un objeto de una cultura tenga un sentido equivalente en otra, precisamente porque las culturas difieren, a veces radicalmente, una de otra en sus códigos —la manera como inventan, clasifican y asignan sentido al mundo—. Por tanto, una idea importante sobre la representación es la aceptación de un grado de relativismo cultural de una cultura a otra, cierta falta de equivalencia, y por tanto la necesidad de traducción a medida que nos movemos de un conjunto conceptual o universo de una cultura a otra.

Tales criterios considero son aplicables también para el análisis de individuos particulares, como es el caso de Salinas Ochoa.



## 2. Estrategias miméticas y representacionales en el *Realismo social y político a través de pintura mural*



Figura 8. Mural del Che Guevara. Imagen del archivo de Salinas Ochoa (S/F)

Cuando se observa alguno de los murales políticos que elabora Salinas junto a sus compañeros, el primer factor que llama la atención es el estilo representacional del retrato que compone la obra. Casi en el mismo instante la atención se va hacia la frase que acompaña al mencionado retrato. El discurso que se pretende expresar se pone en marcha. Y también, se vuelve atractivo distinguir la calidad técnica con la que está elaborada toda la composición y en especial el retrato. La mimesis nuevamente entra en acción pero bajo una modalidad distinta que en la de los *Seres de terracota*. Al ser en este caso una obra pictórica bidimensional, las estrategias técnicas tienen otra manera de ejecutarse. Igualmente al tratarse de trabajos hechos en espacios de acceso público, el impacto y la correlación obra-espectador se da de manera distinta. En los siguientes acápites se analizará en mayor detalle estos aspectos.

### 2.1. Análisis formal y técnico del *Realismo social y político a través de pintura mural*



Figura 9. Representación de Monseñor Leónidas Proaño (2007). Imagen del archivo de Salinas Ochoa

Los murales de realismo social y político son trabajados en pintura látex de pared para exteriores. Para este caso no hay mayor necesidad de invertir en materiales especializados para trabajo artístico. Por otra parte, el uso de representación mimética es aplicado predominantemente durante el trabajo de los murales.

Es sustancial para continuar análisis de los murales de Salinas Ochoa presentar nuevamente la perspectiva de Jacques Rancière que reevalúa la mimesis en otra dirección. En su texto *La división de lo sensible*, Rancière se basa en las nociones aristotélicas en cuanto a la mimesis y la representación, para enmarcarlas dentro de un llamado *régimen ético de las artes* del cual deviene el *régimen poético o representativo*. El mencionado régimen consiste en el planteamiento de que el *principio mimético* no se constituye como un reglamento absolutamente estricto e inalterable en donde las obras de arte deban presentarse como imitaciones exactas de los modelos en los que están basadas; sino que el *principio mimético* mantiene otra prioridad que es la de considerar maneras pragmáticas y específicas para elaborar la obras, que eventualmente pueden ocupar como recurso la imitación para poder ser verificadas con respecto a la realidad material. Para aclarar la idea previa, Rancière (2006, 6) menciona:

Denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes —eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”— en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomino representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. Pero, insisto, la mimesis no es la ley que somete las artes a la semejanza. Es en primer lugar la baza en la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen visibles las artes. No es un procedimiento del arte, sino un régimen de visibilidad de las artes. Un régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones. Es lo que yo recordaba hace un instante a propósito de la lógica representativa. Ésta entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y la primacía incluso del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.



Figura 10. Mural en la calle Vicente Rocafuerte. Imagen del archivo de Salinas Ochoa (S/F)

Considero que es pertinente la comprensión del *Realismo social y político a través de murales* de Salinas Ochoa, bajo las concepciones planteadas en las líneas anteriores. En primer lugar, es indiscutible que la representación del retrato en el mural está hecha con buen nivel de destreza técnica. En el caso de la imagen mostrada arriba (Figura 10), el rostro está basado en una fotografía de su hija. Existe una aplicación meticulosa de la pintura lo que permite la sensación visual de volumen tridimensional. Es evidente la destreza técnica del artista al superponer adecuadamente capas de color, que generan contrastes que incrementan la sensación de profundidad y expresividad. Cosa similar sucede con el canon del rostro. La proporción humana está correctamente estructurada en el retrato para que tenga pertinencia con la realidad morfológica de la modelo, pasando por un proceso de interpretación desde el filtro visual del artista (se ejecuta el proceso mimético). Del mismo modo la representación de los brazos y manos de la modelo mantienen coherencia con la anatomía humana, en este caso de una niña.

Con todo lo mencionado, es necesario señalar que debido a la modalidad de trabajo del mural, el nivel de detalle está planificado para que sea apreciado en su totalidad tomando una distancia de varios metros. Es decir, debido a la naturaleza del mural, al ser un trabajo gratuito, elaborado en pocas horas a lo largo de pocos días, no existe la posibilidad ni la necesidad de excederse en los detalles. Por eso, como se diría en términos pictóricos, la pincelada no es *relamida*.



En este punto se implementa un principio semejante al que aplicaban los artistas del impresionismo. Ellos comprendieron que no había necesidad de mezclar siempre los colores en la paleta, sino que al ubicar distintos tonos de color yuxtapuestos entre sí, cuando el espectador toma cierta distancia del cuadro, nuestra retina se encarga de fusionar los tonos automáticamente. Para ejemplificar: si se coloca adecuadamente una pincelada de color azul junto a otra de color amarillo, al distanciarnos algunos metros de los colores originales, nuestros ojos percibirán la fusión de ambos tonos, es decir el verde. La pincelada que utiliza Salinas Ochoa procura que los colores tengan un nivel de difumino directamente en el soporte, pero para efectivizar el tiempo que tarda la representación y para enriquecer la fuerza de la pincelada junto al estilo representativo, se combinan técnicas aplicando pinceladas similares al método impresionista descrito.

Por lo que se puede concluir que hay una entremezcla de estrategias técnicas, que son flexibles para determinar el nivel de estudio mimético necesario para la obra. A diferencia de los *Seres de terracota*, que expresaba mayor pericia técnica, muchas más horas de trabajo, abundante cantidad de detalles minuciosos y una factura final muy pulcra basada en un estudio mimético de mayor rigurosidad; los murales se flexibilizan para permitir acabados ágiles, reduciendo el nivel de análisis severo mimético, para dar pinceladas grandes y expresivas y entrometer sutilmente la sensibilidad del autor alejándola de la mera experticia técnica mecanizada. En este punto, tiene sentido recalcar lo que menciona Rancière (2006, 6) en la cita anterior: “[...] la mimesis no es la ley que somete las artes a la semejanza”. Es un medio, una herramienta, uno de los tantos recursos disponibles para los artistas; para expresar formas, conceptos, ideologías, visiones, batallas, puntos de vista, reflexiones, sensibilidades, sueños, anhelos, subjetividades, etc.

Una vez culminada la representación del retrato, la composición completa su configuración de la mano de la frase expresada en el mural. Este acto automáticamente define el sentido de la pintura. Dota al trabajo artístico de un discurso específico, de un concepto. Esta propiedad será analizada en el numeral 3.

## **2.2. Instancias de producción del *Realismo social y político a través de pintura mural***

El proceso de elaboración de los murales propuestos por Salinas Ochoa comparte en términos generales prácticamente las mismas implicaciones técnicas que se utilizan para el muralismo en general. Sin embargo, hay necesidades logísticas y

materiales que vale la pena recalcar, que fueron mencionadas brevemente en acápite 2.1. del presente capítulo y se explicarán con mayor detalle a continuación. La autoría de los murales corresponde principalmente a Boris Salinas, ya que en la mayoría de los casos el boceto donde constaba la composición general y el trabajo plástico minucioso era elaborado por él; pero, al mismo tiempo, existía imprescindible colaboración de colegas pertenecientes al Grupo Protesta.

El principal colaborador y (co)creador de los murales fue su hermano Aquiles Salinas. Asimismo otros compañeros involucrados también con las artes plásticas. La mencionada participación conjunta en la creación de las obras y también la intencionalidad con la que se elaboraban los murales (con el afán de concientización y accionar político en sitios públicos) implicaba que las obras en la mayoría de los casos se firmen con el logotipo del Grupo Protesta y no con la autoría personal de Salinas Ochoa.

Retomando las principales necesidades materiales y logísticas para la elaboración de los murales, el trabajo iniciaba con la autogestión para que se permita usar el muro en donde se iba a realizar la pintura. Generalmente se solicitaba el espacio de viviendas particulares que tenían amplios muros disponibles, con dueños que estaban interesados en el fin estético y el contenido del mural. En ese momento la gestión consistía en plantear el proyecto a los dueños de la vivienda y una vez aprobado, tomar las respectivas mediciones para poder calcular la cantidad de pintura necesaria y elaborar un boceto a escala acorde a la proporción del espacio ofrecido.

La composición del mural ocurre de manera sencilla. Se busca la fotografía de un retrato de algún personaje ilustre de la cultura latinoamericana u otras partes del mundo; y conjuntamente se acopla una frase de contenido político, social o poético. Generalmente los fondos de los murales son de 1 o 2 colores planos con la intención de que visualmente la atención se enfoque en el retrato y la frase. Es importante mencionar que los retratos representados no solo son de personajes importantes dentro del marco cultural y político; sino que en muchas ocasiones las representaciones son de rostros de niños en muchos casos anónimos o inclusive de los hijos del artista.

Luego del desarrollo del boceto se negocia con los dueños de la propiedad que aporte pueden ofrecer. El aporte jamás fue económico, sino material, cooperación logística y ofrecimiento de bebidas y alimentos. En distintas ocasiones, los mencionados aportes también serían ofrecidos por vecinos y transeúntes del barrio donde se realizaba el trabajo.

En cuanto al material utilizado, es importante indicar que jamás se solicitaban materiales que se podrían denominar como especializados para el trabajo artístico. En cuanto al material sencillamente se pretendía expresar un discurso de austeridad por lo que se utilizaba pintura látex de pared para exteriores. A base de colores primarios, el blanco y el negro, se obtenía toda la cromática necesaria para elaborar los retratos con tridimensionalidad e infinitud de matices realistas. Asimismo, se utilizaban pinceles muy económicos, brochas, rodillos, esponjas, trapos y agua para todas las etapas de elaboración de la pintura, desde el fondeado hasta los minuciosos detalles realistas. Dependiendo del caso, otras de la necesitadas materiales eran escaleras, andamios, sillas o taburetes para que sea posible alcanzar y pintar con mayor comodidad todos los segmentos de la composición.

Con el boceto ya realizado, el trabajo iniciaba con la corrección del soporte material donde iba a elaborarse el mural. Es decir, preparar el muro, dejarlo lo más plano posible para realizar la pintura con mayor calidad y comodidad. Dependiendo del estado del muro, en algunas ocasiones era necesario rellenar grandes huecos con cemento o bédex, para posteriormente realizar un enlucido final ya sea con cemento blanco, masa corrida, escayola o argamasa. Una vez realizado el pulido y enlucido del soporte se prosigue con la aplicación de un fondeado blanco en toda la superficie del muro. El fondeado puede ser realizado con brochas o rodillos y dependiendo de la calidad de la pintura se aplican dos o más capas hasta lograr una capa uniforme que cubra toda irregularidad que pueda existir originalmente en el muro.

Al finalizar la preparación del muro se inicia la elaboración de boceto lineal con lápiz, carboncillo, pincel o brocha. Se utiliza cuadrícula debido a que el diseño del mural está elaborado en proporción a la superficie del muro. Una vez realizada la cuadrícula tanto en la hoja del diseño como en el muro, se procede a dar todos los trazos necesarios para crear la composición general del diseño sobre el muro. Se procura en este paso tener mucho cuidado para reproducir lo más fidedignamente posible las proporciones del diseño, especialmente del retrato, respetando las proporciones del canon humano naturalista. Elaborar un boceto de calidad permite ubicar fácilmente todos los sectores donde se aplicaran los distintos tonos de colores, apresurando notoriamente la ejecución del trabajo.

Para realizar el contorno de las letras que conformarán la frase que acompaña al mural, en algunos casos se utiliza la *técnica del ocho*, que consiste en la elaboración de una plantilla de cartón con la forma del número ocho la cual permite realizar líneas que

componen todas las letras del abecedario; con lo que se puede elaborar cualquier frase. En otros casos se bocetean las letras basándose directamente en la cuadrícula y la tipografía específica que contenga el diseño. Una vez obtenida la totalidad del boceto lineal, se empiezan a aplicar las primeras capas de pintura. El objetivo es tapar completamente todo el fondeado blanco, con los colores base de cada sector de la composición.

De modo semejante a la aplicación de pintura en los fondos de los murales (que suele ser de uno o dos colores planos) se da la aplicación del color en las letras. Es decir, de un solo color plano, sin degradaciones, pero que genere contraste con el fondo para pueda ser claramente leído. Por ejemplo, si el fondo del mural es de color azul marino, un color adecuado para resaltar las letras es el blanco o el celeste. En todo el proceso descrito ya sea para las letras o el fondo, nuevamente dependiendo de la calidad de la pintura, se aplica la cantidad de capas necesaria para obtener colores uniformes y pulidos.

Simultáneamente a la realización del fondo y las letras, se realiza el retrato. Esta parte del trabajo la realiza predominantemente Boris Salinas Ochoa y en ocasiones su hermano Aquiles. Como se explica en el numeral anterior, en la elaboración del retrato es donde se aplica mayor pericia artística, aplicando un estudio mimético detallado que permita generar un retrato realista que denote tridimensionalidad, uso de texturas visuales, y expresividad gestual.

Como siguiente paso se ubica la firma o logotipo del *Grupo Protesta* y se procede a hacer una revisión general de la obra para poder corregir cualquier desajuste o error que se encuentre en cualquier segmento, y finalmente colocan dos capas de material sellante (ya sea resina acrílica o barniz) para garantizar mayor durabilidad de la obra. Con todo este proceso realizado, el mural que completamente concluido.

### **3. La mimesis como estrategia política en el *Realismo social y político a través de pintura mural***

Como fragmento introductorio del presente acápite y con el afán de ampliar las concepciones teóricas y críticas sobre la representación mimética, me interesa hacer una breve evaluación con respecto a la misma (la cual en sus orígenes hace más de veinte siglos, ya recibió severos cuestionamientos, precisamente de parte de Platón). Recientemente, en el último siglo y medio ha sido repelida con vehemencia desde el

auge de las vanguardias europeas, y con aun mayor radicalidad desde el giro posmoderno a partir de la década de 1960 con movimientos como el Fluxus, o las propuestas de los artistas conceptuales, por citar solamente un par de ejemplos de entre una amplia gama de propuestas anti miméticas que surgieron incesantemente por décadas.

La visión platónica de la mimesis es contundente en su cuestionamiento hacia la misma. En términos simplificados el análisis Platónico plantea que el nivel más elevado de acceso a *la verdad* se da solamente por medio de la aplicación eminente de la razón. Otras posibilidades de generación de arte y conocimiento como la imaginación y la mimesis se ubican por debajo de la jerarquía platónica de acceso a la verdad y por lo tanto se alejan de *la realidad*. El artista mimético es acusado de crear representaciones que imitan falsamente a la realidad para satisfacer a la *multitud ignorante*. Imitando solamente apariencias, creando imágenes que se oponen a *la razón* y que tergiversan la *verdadera sabiduría*. (Platón S/F)<sup>13</sup>

Para el filósofo ateniense la *mimesis* es el instrumento creativo que utiliza el artista imitativo, y el uso de este instrumento puede llegar a resultar dañino para la sociedad. La creación de imágenes [...] es dividida en dos clases; la técnica “eikástica”, [...] y la “fantasmagórica”, (Pl. Sph. 235a10 - 236d8), y se realiza la división entre el icono, [...], y el fantasma, [...]. El artista imitativo es semejante al sofista, ya que es capaz de dominar [...], (Pl. Sph. 219b1), una “técnica mimética”, que emplea con un determinado fin totalmente opuesto al requerido por Platón, y que se muestra incapaz de revelar la esencia de la técnica. Ambos son creadores de [...], “fantasmas”, que nos alejan de la auténtica y única realidad. (García 2010, 214)

Actualizando la noción de mimesis en el marco del giro posmoderno, el pensador y crítico de arte estadounidense Arthur Danto también elabora un vasto análisis en que expone sus tesis planteadas sobre la aparente y simbólica *muerte del arte*, lo que se detalla en su libro *Después del fin del arte* publicado en 1997. En síntesis, la expresión *Fin del arte* no pretende expresar que el arte se ha terminado definitivamente o que los artistas ya no elaboran obras de arte; sino que las concepciones tradicionales que legitimaron el arte han expirado (Danto 1997); el arte se ha transformado más allá del dominio técnico, del uso de técnicas y soportes

---

<sup>13</sup> En contraste, la visión aristotélica ve en la mimesis el origen de diversas formas artísticas que son extraídas de realidad presentada por la naturaleza. Plantea la imitación como la base del arte, donde aparece la poesis como concepto complementario a la mimesis y que corresponde al acto de creación del género poético. El ejercicio de imitación puede constituirse como un propósito estético y por lo tanto por medio de él, permite al hombre acceder a la esencia de la verdad del mundo real.

convencionales y de la necesidad de tomar a la realidad como referencia para las representaciones. Las narrativas históricas lineales y jerárquicas van a ser objeto de constante reevaluación, revisionismo y reestructuración, por ende también se critican y reforman conceptos esencialistas como los mencionados en la introducción que sustentaron la teoría del arte mimético como son la actitud natural, copia esencial o visión objetiva.

En ese contexto, el juicio hacia la mimesis vuelve plantearse. Danto retoma algunos postulados de la visión platónica, para actualizarlos a lo que él considera una *era posthistórica*, que fue precedida por la *era mimética*. La *era mimética* corresponde a todo el relato historicista principalmente elaborado desde occidente por más de veinte siglos y en donde la legitimidad de las obras en el campo de las artes plásticas se basaba en la evaluación de la calidad técnica obtenida a través de la mimesis en representaciones predominantemente realistas tanto en escultura como en pintura.

Danto toma como guía el relato que Vasari expone en su *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, en el cual queda manifiesto la relevancia que adquiere, en la narrativa mimética, la pintura en detrimento de otras artes como la escultura o la arquitectura pues, en definitiva, “fueron los pintores los que crearon la historia” (2006, 70). Dicha referencia a Vasari ejemplifica y sintetiza para Danto la historia de la mimesis, una historia en la que el arte se presenta como una especie de “conquista” que, a cada paso y a lo largo del tiempo, logra perfeccionar “un sistema de estrategias aprendidas para hacer representaciones cada vez más exactas, juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables” [...] (Castillo Merlo 2015, 120).

En función de estas reflexiones con respecto a la mimesis, cabe preguntarse: ¿En el marco de diversidad de propuestas artísticas que existe en la contemporaneidad, es válido incluir modos de representación miméticos? Sería prudente evitar caer en simplismos de clasificación y evaluación binaria, que puedan considerar los procesos de representación miméticos como positivos/negativos o antiguos/actuales, finalmente las posibilidades que ofrece el manejo de técnicas que ocupan la mimesis dan al artista mayores opciones para enriquecer la elaboración de sus productos artísticos, ya sea a nivel técnico, material o conceptual. El uso o desuso de la mimesis es una opción que se aplica acorde las necesidades de trabajo del artista según las necesidades específicas que la obra que este elaborando exija.

### 3.1. Estrategias políticas y conceptuales



Figura 11. Mural de Benjamín Carrión. Imagen del archivo de Salinas Ochoa (S/F)

Para el presente fragmento de la investigación he decidido enfocar el análisis desde la noción de *sistema representacional* planteado por Stuart Hall. El diálogo del ejercicio mimético que avanza hacia el ejercicio de representación, es el que permite plasmar de manera tangible, en este caso a través de murales pictóricos, el mundo de las ideas y posturas que fomenta el artista. Se puede comprender también el trabajo pictórico de Salinas Ochoa entendiéndolo como perteneciente a un *sistema de representación*. Para esclarecer a qué se hace referencia cuando se habla de *sistema de representación*, Hall (2010, 448) dice:

Hemos llamado a esto “sistema de representación”. Esto porque consiste, no en conceptos individuales, sino en diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos. Por ejemplo, usamos los principios de semejanza y diferencia para establecer relaciones entre conceptos o para distinguirlos unos de otros. Así, tengo una idea de que en algunos aspectos los pájaros son como los aviones en el cielo, basado en el hecho de que se parecen porque ambos vuelan; pero también tengo la idea de que en otros aspectos son diferentes, porque unos son parte de la naturaleza mientras los otros son artefactos. Este mezclar y aparear relaciones entre conceptos para formar ideas complejas y pensamientos es posible porque nuestros conceptos están organizados dentro de diferentes sistemas clasificatorio.

En síntesis, se puede afirmar que interactuar en el ámbito de un *sistema de representación* es lo que permite generar asociaciones complejas que desembocan en la solidificación de postulados discursivos, los cuales Salinas Ochoa los transfigura en representaciones en el campo de las artes plásticas, que a su vez son dotados de un

sentido específico, el cual en este caso sería la divulgación de un discurso político de izquierda, que pretende fomentar la concientización y pensamiento crítico de la facción de la sociedad que interactúe con la obra mural.

Ahora bien, Hall plantea dos enfoques en el campo de los sistemas de representación, de los cuales el que me interesa para el análisis corresponde al *enfoque reflectivo* en las teorías de la representación. El mencionado enfoque plantea que el sentido (que es el que da el significado a las cosas) está contenido en un acontecimiento, persona o idea, y son los códigos de un contexto cultural específico que se manifiestan a través del lenguaje, los que permiten generar un *reflejo*, el cual se construirá como la representación del verdadero sentido en su interacción con el entorno. Los murales de Salinas vendrían a ser, en este caso el mencionado *reflejo*.

En el enfoque reflectivo el sentido es pensado como lo que reposa en el objeto, la persona, la idea o el evento del mundo real, y el lenguaje funciona como un espejo que refleja el verdadero sentido tal como existe en el mundo. Como la poeta Gertrude Stein dijo una vez, “Una rosa es una rosa es una rosa”. En el siglo IV antes de Cristo los griegos usaron la noción de mimesis para explicar cómo el lenguaje, y aun el dibujo y la pintura, copiaba o imitaba la naturaleza; pensaban el gran poema de Homero, La Ilíada, como la “imitación” de una serie heroica de eventos. De modo que la teoría que dice que el lenguaje actúa por simple reflejo o imitación de la verdad que ya está como fijada en el mundo es a veces llamada “mimética”. (Hall 2010, 453)

En consecuencia, el enfoque reflectivo, basándose en lo mencionado por Hall en la cita anterior, vendría a constituirse prácticamente como lo mismo que la *teoría mimética*. Pues evidentemente, cuando las representaciones artísticas se basan en el estudio de la realidad que tenemos frente a nuestros ojos, el resultado en la representación poseerá relación y correspondencia directa tanto en estructura, forma y textura con el modelo original, lo cual generara signos visuales relativamente fáciles de comprender para los espectadores.

Esta dinámica planteada en el enfoque reflectivo, que a su vez se asocia con la teoría mimética, la podemos interpretar como la estrategia que ocupa Salinas Ochoa dentro del ejercicio de representación en el *Realismo social y político a través de murales*. Pues el sentido principal de las ideas que pregonan el artista está contenido en su persona, entendiéndolo como individuo de subjetividad específica. No obstante, la implementación del mecanismo mimético es lo que permite generar este llamado reflejo que se traduce en códigos visuales pictóricos, que representan de modo realista el retrato en el mural. En el mismo mural también ocurre simultáneamente otra estrategia mimética que es la de la implementación de un pequeño fragmento literario que



corresponde a la frase que completa la composición del mural.

Complementariamente a la importancia del sentido expresado bajo estrategias miméticas a través de los códigos visuales generados por el artista; en el texto *Representation: Cultural representations and signifying practices*, publicado por Hall en el año 1997, el autor plantea otro enfoque analítico aplicable a los *sistemas de representación*. Hall elabora una revisión de la visión de Foucault en torno a la producción de conocimiento. A diferencia de la visión semiótica, Foucault prioriza la importancia del discurso, propone al *discurso como sistema de representación*. Remarca que la manera de producir sentido y conocimiento es primordialmente a través de la expresión del discurso.

Es el discurso, no los sujetos que lo hablan, el que produce el conocimiento. Los sujetos pueden producir textos particulares, pero ellos operan dentro de los límites de una episteme, formación discursiva, régimen de verdad, de un período y cultura particulares. Este sujeto del discurso no puede estar fuera del discurso, pero debe estar sujetado al discurso. En verdad, esta es una de las más radicales proposiciones de Foucault: el “sujeto” es producido dentro del discurso. Este sujeto del discurso no puede estar fuera del discurso, porque debe estar sujetado al discurso. Debe someterse a sus reglas y convenciones, a sus disposiciones de saber/poder. El sujeto puede llegar a ser el portador de la clase de conocimiento que produce el discurso. Puede volverse el objeto a través del cual el poder se ejercita. Pero no puede estar por fuera del saber/poder como su fuente y autor. (Hall 2010, 477-478)

En la revisión de la obra de Salinas Ochoa se puede encontrar considerable *construcción del sentido* de su trabajo a través del discurso ideológico, posturas políticas que como ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones, en años pasados se asociaban directamente a los postulados ideológicos de la *izquierda socialista* y en la actualidad han evolucionado a una visión predominantemente *anarquista*.

El discurso de Salinas se convierte en una disposición doctrinal; expresión ideológica que conecta su persona con otros individuos semejantes, o pretende proporcionar conocimientos que atraigan otros individuos que puedan convertirse en afines a la propuesta política difundida por el artista. La doctrina va de la mano con la representación pictórica de los murales políticos elaborados por Salinas. Como implicaciones de la *doctrina* Foucault (1970, 27) entiende:

La doctrina vincula los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro; pero se sirve, en reciprocidad, de ciertos tipos de enunciación para vincular a los individuos entre ellos, y diferenciarlos por ello mismo de los otros restantes. La doctrina efectúa una doble sumisión: la de los sujetos que hablan a los discursos, y la de los discursos al grupo, cuando menos virtual, de los individuos que hablan.

En ese sentido, es útil clarificar que el discurso manifestado por Salinas a través de la representación de códigos visuales en sus murales se constituye como una recreación que hace eco de postulados doctrinales políticos que existían con antelación; como menciona Foucault (1970) es “una verdad naciendo ante sus propios ojos”, que se va consolidando en el proceso de que el discurso obtenga mayor solidez. El discurso es solamente un juego de los signos, que va interiorizando hasta formar parte de la conciencia automática del artista.

Bien sea pues en una filosofía del sujeto fundador, en una filosofía de la experiencia original o en una filosofía de la mediación universal, el discurso no es nada más que un juego, de escritura en el primer caso, de lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura no ponen nunca nada más en juego que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose en el orden del signifiante. (Foucault 1970, 31).

### **3.2. Otro breve punto de vista para el análisis...**

El entramado teórico expresado en los párrafos anteriores ha sido descrito con la intención de ajustar un marco de fundamentos aplicables al análisis general de los murales de contenido social y político elaborados por el artista. Sin embargo, para culminar el presente capítulo y con el afán de dar otro color complementario al análisis, considero importante adicionar otra entrada conceptual referenciando un movimiento pictórico histórico de Latinoamérica con significativas implicaciones en el ámbito político, que también valdría la pena equiparar con la propuesta del *Realismo social y político a través de murales* de Salinas Ochoa.

El caso a referir es el del *Muralismo Mexicano* desarrollado desde las primeras décadas del siglo XX. En este ejemplo histórico se puede estimar la magnitud de la importancia que posee el muralismo como herramienta y estrategia de lucha, resistencia y militancia política. Al mismo tiempo es importante destacar que el muralismo mexicano poseía conexión directa con el movimiento indigenista. El indigenismo en términos de mayor amplitud fue un movimiento artístico, literario, estético y político heterogéneo que tuvo manifestaciones particulares locales en distintos países de América Latina como es el caso también de Perú, Bolivia y Ecuador.

En el contexto de un México pos-revolucionario (revolución de 1910-1919), donde las desigualdades sociales y políticas eran inimaginables y en donde la abismal mayoría de su población era analfabeta, el muralismo iba a surgir como una alternativa

pedagógica para poder educar a las mismas masas analfabetas. Del mismo modo en un contexto más amplio a nivel global, por las mismas décadas de la primera mitad de siglo, se entremezclan otros acontecimientos de gran importancia histórica como es la explosión de las vanguardias artísticas, el avance imparable del modernismo que alcanzaba mayor madurez, la primera guerra mundial o la gran recesión de EE.UU. en 1929. Los mencionados acontecimientos, conjuntamente con los acontecimientos locales fueron el caldo de cultivo para que muchos intelectuales mexicanos entre los que consta el político y escritor José Vasconcelos, encuentren la necesidad de dar a las masas educación política, generalmente con un tinte revolucionario.

Las imágenes del indigenismo<sup>14</sup> y el muralismo se constituían como potentes armas educativas y propagandísticas para llegar con mayor eficiencia y facilidad a muchos sectores de la sociedad; a los sectores populares que en ese entonces se denominaban como *iletrados*. Las imágenes representadas fueron herramientas inmejorables para que las distintas repúblicas a lo largo de América Latina puedan promover discursos nacionales, discursos de identidad, reivindicación étnica y racial, e incluso para divulgar la necesidad de la lucha de clases en busca de la concientización de las clases burguesas, medias y trabajadoras para lograr acuerdos colectivos que equilibren la balanza económico-social.

Con lo anteriormente dicho, ¿es pertinente homologar el trabajo de Salinas Ochoa en sus murales, con propósitos semejantes a las del muralismo mexicano, pero ya en el contexto del siglo XXI y en la localidad específica de la ciudad de Loja? Las semejanzas e intenciones son claras: Se promociona un discurso político concientizador, las ideas reivindicativas y revolucionarias manifestadas son constantes, y también la determinación de educar a todos los sectores de la sociedad a través de imágenes que pueden ser entendidas con facilidad y literalidad.

En el indigenismo los sujetos representados son los indios que históricamente han sido exterminados y explotados desde la llegada de los europeos al continente americano, donde las escenas pintadas justamente muestran dicha explotación y segregación racial impulsada por la *clase mestiza europeizada* de aquel entonces. Las representaciones no se basan en historias procedentes de relatos de la época colonial,

---

<sup>14</sup> El indigenismo ha sido severamente cuestionado durante los últimos años debido a que es acusado de servir de la imagen de los indígenas para realizar sus representaciones en nombre de ellos, sin permitirles que se enuncien directamente. Sino que el artista-intelectual se toma la potestad de ser su voz. Para encontrar mayor detalle analítico sobre esta crítica se recomienda el texto escrito por Natalia Majluf: *El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa*

sino del contexto modernista americano de la primera mitad del siglo XX. En cambio, en los murales de Salinas Ochoa se rescata a otros personajes de las clases de los *márgenes*, como son niños trabajadores, albañiles, líderes y lideresas sociales, figuras con compromiso por la lucha social y política.

No obstante, una diferencia fundamental entre el muralismo mexicano y la propuesta de Salinas Ochoa es que en el primer caso las obras eran de mayor envergadura debido a que eran patrocinadas por el mismo Estado o en ocasiones por grandes empresas privadas<sup>15</sup> y también respondían a un contexto artístico donde hubieron abundantes representantes que trabajaron gran cantidad de propuestas pictóricas similares, generando muchísimas obras que ahora figuran en los libros de historia del arte. Por otro lado, los murales de Salinas responden a un contexto local, de trabajo autogestionado sin patrocinio de grandes capitales ya sean públicos o privados; sin la intencionalidad de adoctrinamiento en beneficio del aparataje estatal; tampoco bajo la consigna del siglo XX de la intención modernizadora de las naciones, sino simplemente con el afán de resistencia política y lucha social con discurso antisistema.

Por dichas razones se manifiesta otra diferencia fundamental entre el muralismo mexicano y el muralismo presentado por Salinas. En el caso mexicano, los motivos representados son de índole *épica*: representan escenas gloriosas y heroicas, que pretenden expresar los grandes ideales revolucionarios (véase obras de Rivera, Siqueiros, Orozco, entre otros). Las imágenes elaboradas configuran escenarios complejos donde se visualiza multiplicidad de personajes y evocaciones iconográficas, simbólicas y alegóricas, de la mano de una elaboración conceptual de mayor impacto. Por otro lado, en el trabajo Salinas —que se centra en el fin propagandístico— podemos apreciar un formato austero que utiliza principalmente el recurso del retrato y el fragmento literario. No hay elaboración de escenarios grandilocuentes, ni expresión de características épicas-heroicas o representación de escenas que contengan diversos personajes.

---

<sup>15</sup> Un ejemplo icónico de contratación privada de una obra categorizada dentro del muralismo mexicano, es el caso del mural *El hombre en el cruce de caminos* (1934) elaborado por Diego Rivera. Dicho mural fue contratado por la familia Rockefeller, para decorar el vestíbulo del hace poco inaugurado *Rockefeller Center*. La obra al representar en planos principales el retrato de iconos comunistas como Trosky, Lenin o Marx fue rechazada por la familia Rockefeller y tras la negación por parte de Rivera para modificar el mural, se ordenó su destrucción unos meses después.

Finalmente, la intención de las revisiones teóricas elaboradas a lo largo del presente capítulo, ha sido mostrar otras concepciones que configuran las categorías principales que esta investigación busca explorar. Por ejemplo, la visión platónica de la mimesis fue necesario nombrarla para contrastarla con la visión aristotélica citada en la introducción. La visión platónica criticó fervientemente la mimesis, acusándola de representar falsamente y deformar la realidad; mientras que la visión aristotélica ubica a la mimesis como una categoría elevada que por medio de su uso práctico permite el acceso a la verdad y es la base de la creación de diversos géneros artísticos entre los que figuran la poesía o la pintura.

En el campo de la representación fue importante mencionar la relación planteada por Rancière en cuanto a la estética y la política constituidas como pre configuraciones pertenecientes a contextos culturales y locales específicos, que por lo tanto devienen en la influencia directa para que los artistas pertenecientes a dicho contexto elaboren sus representaciones artísticas en base a un vínculo directo con tales estructuraciones. Adicionalmente, el análisis se complementa con el dialogo entre Hall con su planteamiento sobre los sistemas de representación (clasificación y relación compleja entre conceptos para consolidar postulados discursivos) y Foucault, igualmente con relación a los modos de representación que se vinculan nuevamente al contexto cultural del autor, pero agregando la importancia del discurso en conjugación con doctrinas de pensamiento que igualmente responden a un contexto histórico específico.

El objetivo de presentar las mencionadas entradas conceptuales es relacionarlas con el accionar de Salinas Ochoa tanto en la elaboración de sus obras (en este caso murales de contenido social y político), como en su activismo político de la mano del Grupo protesta y luego de manera independiente; y, como promotor de un discurso estético y artístico específico (necesidad de dominio técnico para lograr productos artísticos de mayor calidad) que es sustento también de sus obras plásticas. Los parámetros mostrados poseen pertinencia y se complementan entre sí para devenir en la generación de los productos artísticos propuestos por Salinas donde la ideología, el concepto, el realismo artístico se interconectan con una finalidad netamente política.



## Capítulo tercero

### Ejercicios estéticos: Arte de reciclaje, jardinería y albañilería

En el presente capítulo se plantea un ligero cambio de orientación en cuanto a las maneras en que Salinas Ochoa elabora las obras que se mostrarán en los siguientes acápites, en las cuales se apreciarán variaciones con respecto a técnica, formato y concepto. En términos generales, esto quiere decir que la rigurosidad técnica que exigían infaltablemente los estilos anteriores, y especialmente los *Seres de terracota*; en los *Ejercicios estéticos* se reduce en gran medida.

Por lo tanto, la posibilidad de elaboración de productos artísticos con base en la representación mimética sigue presente, pero con notable reducción de la rigurosidad técnica: al mismo tiempo se entremezclan modos de representación realistas-figurativos con diversas posibilidades y libertades técnicas, estilísticas y materiales que desplazan a un segundo plano el ejercicio mimético. Los cánones de representación academicista y la elaboración naturalista de la figura humana, se vuelven provisionales para dar prioridad a la libertad artística y a posibilidades de experimentación con materiales y formas sin límite alguno.

En este capítulo también constarán algunas apreciaciones que Salinas posee en torno al concepto de arte y estética. Visiones, pensamientos, conocimientos y consideraciones sobre el arte que el artista despliega (las mismas que podrían ser argumentos útiles para potenciar el proceso de formación de otros artistas). Debido a la autonomía creativa de las obras que se mostrarán, adicionando las cualidades subjetivas que poseen las mismas (en donde priman las apreciaciones personales y posibilidades de libre experimentación), la presente modalidad de productos artísticos se denomina *Ejercicios estéticos*. La mencionada definición fue expresada por el mismo artista, razón por la que he considerado adecuado apropiarme del término para utilizarlo en el desarrollo del capítulo.

Los *Ejercicios estéticos* se constituyen para Salinas Ochoa como la manera en que se elaboran obras artísticas abriendo los recursos técnicos, formales y conceptuales, implementando el uso de cualquier tipo de material, ya sea de origen natural, como de residuos de productos manufacturados de la industria que han sido desechados y que también son combinados, dependiendo del planteamiento de la obra, con la misma

arcilla o diversos tipos de pintura. Se puede afirmar que se busca un realismo estilizado, que se conjuga con recursos estilísticos tomados del abstraccionismo, expresionismo, arte povera e informalismo<sup>16</sup>. No obstante, los trabajos principalmente se constituyen como obras de ensamblaje que encuentran sus precedentes en otras vanguardias como el dadaísmo o el constructivismo.

Finalmente, esta modalidad de productos artísticos pretenden mostrar la política desde un punto de vista distinto al de la ortodoxia marxista. Es un punto de vista experiencial, alejado de teorizaciones complejas, donde se antepone un sentido poético. Donde principalmente el reciclaje y la recolección de objetos (que generalmente se podrían considerar como basura), van a ser re contextualizados para crear composiciones artísticas que dirijan sus postulados políticos mayormente hacia el tema de la ecología y el anti consumismo. Todo esto sirviéndose del complemento de otros oficios manuales como son la jardinería y la albañilería.

### **1. Articulación de las estrategias experimentales en los *Ejercicios estéticos* con la historia de vida de Salinas Ochoa**



Figura 12. Fragmento de la obra *El impostor*. Imagen del archivo de Salinas Ochoa (2018). Técnica: Mixta (material reciclado y cerámica), año: 2017, medidas: 43cms alto x 65cms ancho x 26cms profundidad

<sup>16</sup> Los mencionados estilos artísticos forman parte de las vanguardias de origen europeo que se dieron desde inicios del siglo XX. Estas opciones estilísticas se caracterizan por quebrantar los parámetros predominantes del academicismo mimético y también por la utilización de materiales reutilizados, que por fuera de un contexto artístico serían solamente desperdicios.



Las correlaciones de mayor relevancia de la historia de vida de Salinas Ochoa con respecto a su formación y experiencia política, a su desarrollo artístico dentro de instituciones académicas y por fuera de ellas, y en relación a sus experiencias en las calles junto a las implicaciones de una situación social y económica desventajada, ya fueron expuestas en los dos capítulos anteriores. Sin embargo, en este punto es muy importante mencionar nuevamente el oficio como albañil que Salinas Ochoa desempeñó desde su adolescencia, principalmente por motivos de necesidad económica para aportar a su familia.

La albañilería constituyó para Salinas otra de las experiencias en su formación de vida (aparte de la tendencia para perfeccionar su talento para el dibujo desde la niñez) que le permitió comprender la posibilidad de utilizar y transformar cualquier tipo de material que pueda aparentar ser algo brusco y básico, metamorfoseándolo en obra artística, o en este contexto, en *Ejercicio estético*.

Habitualmente el desarrollo de oficios como la albañilería se lo asocia a personas pertenecientes a las clases populares, que por razones de necesidad económica deben incurrir en él. En ese marco, tal vez podría surgir una interpretación errada al asumir que la vivencia de Salinas en la que tuvo muchas adversidades económicas, se convierte en el típico relato inspirador que en sociedades contemporáneas capitalistas, se utiliza como ejemplo de emprendimiento para demostrar que los seres humanos somos capaces de progresar y dejar atrás ese pasado penoso, y ascender con mucho esfuerzo a entornos de mayor nivel en términos de condición socioeconómica y estatus.

¡Nada más alejado de la realidad de Salinas! Él mismo expresa que tales periodos de su vida fueron pilares clave que moldearon su carácter y le permitieron autoformarse en términos políticos y académicos desde el entorno popular de la ciudad de Loja. Asimismo, el hecho de haberse desempeñado como albañil durante años fue una experiencia de la que obtuvo considerable beneficio, al comprender que todo lo aprendido en dicho oficio podía ser enfocado hacia el arte el arte plástico y hacia la construcción del discurso que se revisará en los siguientes acápites

En ese sentido se puede afirmar que el artista no tiene porque limitar sus recursos para la creación, sino que cada aprendizaje en cualquier oficio que aparenta estar lejos del arte, o jerárquicamente sea considerado como inferior a esa llamada *grandeza del arte*, puede ser aprovechado perfectamente. El artista expresa que una de sus pasiones es la facultad de transformar objetos y espacios, independientemente del medio que se utilice para hacerlo: “Lo que más me gusta es transformar, quedarme

como un transformador de cosas, por ejemplo cojo un objeto y lo hago una maceta, cojo otro objeto y lo puedo hacer un pez; veo un objeto y ya visualizo otras cosas [...] no considero que pertenezca a un movimiento o corriente específico, sino que he trabajado de todo un poco”. (Salinas 2019b, entrevista personal)

Así como Salinas utiliza como recurso creativo la albañilería, la cual implica la intervención de espacios a nivel de construcción, él incrementa sus posibilidades artísticas al complementarla con otra posibilidad de transformación del entorno: la jardinería. Utiliza elementos naturales para entremezclarlos en composiciones que hacen uso del paisajismo con recursos de la jardinería, que de forma sincrética se integran con elementos artificiales transformados por el artista. El ejemplo de mayor magnitud de la mencionada labor de transformación se la puede apreciar en el domicilio de Salinas Ochoa, ubicado en el barrio Miraflores bajo de la ciudad de Loja<sup>17</sup>.

El mencionado espacio es un testimonio de cómo el entorno que frecuenta el artista ha sido incesantemente transformado y sigue en constante cambio, implementándose cada vez más elementos: plantas, pinturas y esculturas, artesanías e innumerables obras de ensamblaje elaboradas con objetos desechados que han sido recolectados y alterados para que sean dotados de un sentido estético, artístico, conceptual y en algunos casos como una simple actividad de entretenimiento y dispersión para fines decorativos.

En síntesis, las vivencias y experiencias, en décadas pasadas con oficios como la albañilería, permitieron a Salinas ampliar notablemente su abanico de posibilidades creativas, incrementando sus recursos técnicos y discursivos y sumando destrezas que se complementan con la rigurosidad del trabajo escultórico y pictórico. Con ello ha generado otras opciones artísticas por fuera de la típica concepción de la escultura que —sin ser lo mismo— se acercan y dialogan con propuestas que podrían homologarse con el arte contemporáneo. Propuestas que surgieron principalmente desde el

---

<sup>17</sup> En el domicilio de Boris Salinas también se encuentra ubicado su taller y galería Ñaño Casa Taller (construida y decorada por él y su hermano), donde se exponen sus obras junto a las de sus hijos y su hermano, era hace muchos años un espacio que nada tenía que ver con el actual. A lo largo de casi dos décadas, Salinas y su hermano han emprendido una labor de transformación constante de su espacio que consiste en la decoración de jardines donde se encuentra mucha diversidad de plantas, cactus y suculentas, que son el ambiente que complementa a muchas esculturas tanto de corte realista en arcilla, como objetos artísticos elaborados con libertad de técnica en muchos materiales reciclados como el vidrio, cerámica, metal, papel, entre otros. Del mismo modo se puede apreciar diversos muros de la vivienda que contienen murales de todo tipo, en algunos casos con representaciones realistas de personajes de la política y literatura en el ámbito nacional e internacional, u otros diseños netamente estéticos, lúdicos, geométricos o mágicos como los denominados *colorines* que representan personajes con un estilo y uso del color completamente infantilizado.

modernismo artístico con las vanguardias de inicio siglo XX, y, que se renovaron con más fuerza después de la segunda mitad de siglo con movimientos como el Fluxus.

Dentro de la diversidad del arte contemporáneo, en la actualidad, éste sigue alimentándose de recursos semejantes a los de las vanguardias, produciendo por ejemplo readymades, instalaciones o interviniendo espacios. También se adicionan otros recursos que se alejan de la escultura convencional como el uso de sonidos, video, ejercicios poéticos (que rechazan la métrica literaria), arte acción, entre otros:

[...] entre 1955 y 1965 aproximadamente, neo-dada, Fluxus, situacionismo, poesía material y todo un conglomerado de objetos y actitudes emplearon objetos artísticos radicalmente alejados de la escultura. Desde los catálogos con objetos y las maletas Fluxus, herederos de Dadá y el surrealismo [...], hasta los objetos más comportamentales ligados al *happening* y las performances, aparecieron en esta década multitud de pruebas materiales de una *marginación* de la escultura. (San Martín 2004, 48-49)

En ese sentido, es evidente que el artista en vez de subordinar los medios y labores artísticas unos a otros, o pretender aferrarse a modalidades de creación solo por considerarse actuales y desechar otras por considerarse viejas o anticuadas; más bien opta por una tercera vía: sumar recursos y enriquecer las posibilidades, sin sesgos discursivos que absurdamente rechacen medios, materiales o maneras de hacer. Se convierte en estrategia enormemente útil el aprovechamiento de la mayoría de recursos discursivos, técnicos y materiales que ofrece el entorno donde se desenvuelve el artista, y esto se constata al distinguir la versatilidad creativa y diversidad estilística plástica que propone Salinas Ochoa.

## **2. De la mimesis a la experimentación artística**

En esta sección se analizarán distintas obras que van a permitir ilustrar los procesos experimentales de la creación de esta modalidad de trabajos. Asimismo se podrá evidenciar la ilimitada diversidad de materiales que pueden ser utilizados para generar productos artísticos. Para ello, es necesario iniciar con una discusión sobre la noción de *Ejercicio estético*. El término *Ejercicio estético* ha sido enunciado por Salinas Ochoa para diferenciar un tipo de producción dentro del conjunto de sus obras. Él considera que en los *Ejercicios estéticos* predomina una práctica lúdica. A diferencia del proceso de elaboración de los *Seres de terracota* (donde se aprecia un elevado nivel de realismo, repleto de detalles y minuciosas texturas), los *Ejercicios estéticos* son

prácticas en donde prima la imaginación y no hay mayores parámetros técnicos a respetar.

Hago una diferenciación en cuanto a calidad entre mis esculturas realistas y experimentaciones como en los ejercicios estéticos [...] En un poco de basura veo arte, cuando es basura ordenada con estética; ordenada por un artista que le da cierto carácter artístico [...] denota pensamiento, no se lo pone así no más. Sin embargo, no lo comparo con hacer una escultura de estas (realista)<sup>18</sup>. La recolección de cosas para transformar es una pasión que tengo, a donde vaya voy a traer cosas [...] Traer cosas te obliga a desarrollar la creatividad, ya no ves a esas cosas como simples cosas, sino como algo que tienes que transformar para que no se haga basura. (Salinas 2019b, entrevista personal)

Es clave aclarar que, si bien Salinas no se identifica cerradamente por dentro de un movimiento o tendencia artística específica, sus *Ejercicios estéticos* pueden definirse principalmente como *arte de ensamblaje*; pues, los mismos se basan en la manipulación y transformación de objetos residuales en espacios domiciliarios o públicos pequeños. Los precedentes de la mencionada modalidad artística se los puede observar en el constructivismo ruso, el dadaísmo o en las propuestas escultóricas de Picasso.

Para elaborar estas obras, Salinas Ochoa juega con infinidad de materiales: la misma arcilla cocida pero decorada con colores acrílicos o esmaltes vidriados; residuos de cerámicas rotas para componer mosaicos irregulares que formen figuras geométricas o animales estilizados llenos de texturas y expresividad. Objetos metálicos que han cumplido su ciclo de uso como barriles avejentados, una bicicleta muy dañada, restos de varillas de construcción, o componentes electrónicos de dispositivos tecnológicos obsoletos.

Del mismo modo se utiliza madera: puertas viejas abandonadas en un tiradero de basura, el marco de una ventana antigua, muebles rotos, palos, ramas, pedazos de troncos o cortezas de árboles. Vidrio y el plásticos: botellas para incrustar en los pisos, en pasamanos y paredes, o que son cortadas para usarse como macetas. Partes de animales: plumas, huesos encontrados en caminatas, cráneos carcomidos semienterrados sobre la tierra del campo. Con respecto a los materiales usados, Salinas Ochoa menciona que: “Son cosas que tienen una carga histórica bastante fuerte, que fueron encontradas por mí y tienen ese componente especial, esa energía especial que me atrae

---

<sup>18</sup> Salinas ha expresado que en diversas ocasiones la elaboración de las obras realistas pertenecientes a los *Seres de terracota* se constituye como un martirio técnico e intelectual por la necesidad de riguroso estudio mimético, elaboración conceptual y virtuoso (pero lento) manejo del material. Por otro lado, los *Ejercicios estéticos* son una actividad de relajación, entretenimiento y una degustación de la libre actividad artística.

y me dice que me lo lleve. Son cosas para mi especiales, ninguna es una cosa así no más; porque en ella veo algo, empiezo a encontrar formas. Tienen una carga histórica-energética grande [...]”. (Salinas 2019b, entrevista personal)

A todo esto infaltablemente se adiciona el uso del cemento. Es justamente por su experiencia cercana como albañil, que el cemento viene a ser uno de materiales estrella para la elaboración de muchos ejercicios estéticos; y que al mismo tiempo se constituye en el material aglutinante por excelencia para los ensamblajes.

Por último, cabe resaltar que en los *Ejercicios estéticos*, la mimesis sigue prevaleciendo, pero de manera ligera. Esto quiere decir que se mantiene cierto nivel de figuración que toma como referencia a modelos naturales (ya sean animales o humanos); pero, el canon de representación es flexible, del mismo modo que el manejo técnico es moderado (no se muestra exagerada experticia manual), dando como resultado algunas figuras estilizadas y otras abstractas. En este punto posee más importancia la expresividad de las texturas, la viveza de los colores y la fuerza que transmiten los múltiples materiales, que el uso inflexible de métodos de elaboración de representaciones netamente realistas.

## **2.1 Análisis formal, técnico y descripción de instancias de producción de los *Ejercicios estéticos de reciclaje, jardinería y albañilería***

En este punto es clave recalcar que para Salinas Ochoa es de trascendental importancia el referenciarse en varios artistas de diversos periodos, ya que ello le permite enriquecer sus posibilidades de experimentación artística, en busca de lenguajes visuales plásticos de mayor versatilidad técnica y material. En palabras del artista:

Siempre he sido experimentador, me gustaba mucho también leer en busca de influencias [...] por ejemplo entre influencias de artistas modernos está Umberto Boccioni, el informalista Antoni Tàpies, los impresionistas, Fernand Léger. Todos me encantaban, pero me quedé finalmente con Joaquín Sorolla en cuanto al color; pintura y dibujo con Leonardo Da Vinci [...] en escultura me acabe decantando por Gian Lorenzo Bernini [...] de ahí vino la otra parte modernista de Picasso, todo lo que hacía Picasso me encantaba, él fue un experimentador voraz. (Salinas 2019c, entrevista personal)

Entre los mencionados artistas, Salinas Ochoa destaca a Picasso, sobre el cual opina que es un *experimentador voraz*. Con algunas de sus obras escultóricas, Picasso contribuyó notoriamente al desarrollo del estilo de trabajos de ensamblaje, que al mismo tiempo se enriquecieron compositivamente por la influencia del trabajo artístico

bidimensional. Tomando de referencia el texto *La escultura en época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar* (escrito por Francisco Javier San Martín) se encuentra un antecedente histórico que encaja perfectamente con la propuesta de los ejercicios estéticos de Salinas. Con respecto a Picasso se menciona:

Las obras con materiales reales construidas por Picasso en el periodo 1912-1914 son un caso aparte, no solo por su valor intrínseco, sino porque abrieron el camino de una nueva forma de trabajo en la escultura moderna: la construcción o el ensamblaje, que tan fértiles consecuencias habría de tener en la escultura hasta la actualidad [...] el paso dado por Picasso desde 1912 tiene innegables consecuencias en la escultura, no hay que obviar el hecho de que estas piezas provienen de una *extrapolación* tridimensional de sus experimentos con materiales artísticos realizados en el plano bidimensional. Incluso la más genuina de las investigaciones formales en el terreno de la experimentación escultórica tiene su origen en un modo de concebir la pieza superficial y cromática. (San Martín 2004, 25-26).

Retomando la breve mención hacia el constructivismo ruso, dicho movimiento es trascendental como precedente de la elaboración de ensamblajes, pues las obras son compuestas por elementos varios procedentes de la industria, materiales de construcción u objetos que puedan ser sacados de su fin utilitario. El representante emblemático del constructivismo ruso es Vladímir Tatlin, (el cual creó una modalidad de ensamblajes denominada contrarrelieves, la cual se revisará más adelante) y puede asociarse como influencia en los *Ejercicios estéticos* propuestos por Salinas: “Tatlin lleva a cabo un revolucionario trabajo en el que materiales como la chapa metálica, el cartón y el alambre, organizan formas puras en el espacio real de la arquitectura [...] los contrarrelieves<sup>19</sup> de Tatlin se sitúan al inicio de una larga serie de obras ubicadas en diferentes puntos intermedios entre la pintura y la escultura [...]” (San Martín 2004).

Para concluir los antecedentes contextuales previo al análisis de algunos *Ejercicios estéticos* de Salinas Ochos, es importante recalcar el enlace que poseen las obras del artista, con la influencia vanguardista. Es justamente el vanguardismo artístico —en sus diferentes ramificaciones y en distintos niveles— el que propone cualidades innatas de experimentación e implementación de materiales no convencionales para la generación de obras:

La práctica de la vanguardia tiene uno de sus núcleos en la idea de *experimentación*, y este proceso de trabajo, consistente en reunir diferentes elementos y variantes y actuar sobre ellos para observar su comportamiento, implica la necesidad de una proximidad entre planteamiento y resultado. Experimentar, en vanguardia, quiere decir que la

---

<sup>19</sup> Los *contrarrelieves* son piezas escultóricas generalmente geométricas y elaboradas en metal que se ubican en el Angulo de 90° de la esquina de un fragmento arquitectónico, ya sea un cuarto o la galería.

comprobación debe estar lo suficientemente próxima al planteamiento como para poder seguir explorando inmediatamente cualquiera de las variantes que se han presentado en el proceso. (San Martín 2004, 22)

A continuación, veremos cómo Salinas Ochoa explora estrategias de experimentación en sus *Ejercicios estéticos*. El primero (Imagen 13) es un ejemplo de la utilización de muchos materiales de desecho, reciclados en esta obra. Entre los materiales que se pueden apreciar a simple vista se encuentran zapatos, zapatillas, pedazos de caucho, engranajes, un asiento de bicicleta, un sombrero, trozos de madera, troncos apolillados, huesos, botellas plásticas, inclusive un par de cabezas humanas pequeñas elaboradas en cerámica por el mismo artista; todo esto ensamblado con amarres de alambre y piola que sujetan los componentes sobre un soporte de madera circular e igualmente recolectado de la basura.



Figura 13. *El mural de los objetos raros*. Imagen de elaboración propia (2019). Técnica: Mixta (material reciclado), año: 2009, medidas: 150cms de diámetro

Absolutamente todos los elementos han sido recolectados por el artista a lo largo de muchos meses y ninguno es colocado al azar. Su método de trabajo consiste en

recolectar y llevar a su taller cualquier objeto que llame su atención; resulta atractivo para Salinas lo que estos objetos pueden transmitir primeramente debido a su potencia visual por las texturas que poseen y también por el material en sí; pero principalmente el artista considera que todos y cada uno de los componentes están cargados de miles de historias desconocidas y por lo tanto tienen una carga energética muy fuerte. Salinas afirma también, que algunas de estas piezas pueden ser extraídas individualmente del mural, para convertirse en otros ejercicios estéticos.

La obra se dispone en composición circular y se la puede entender también como una combinación entre bidimensionalidad y tridimensionalidad (de forma similar a lo que se expresa en la cita de Picasso recogida en párrafos anteriores). A manera de relieve el trabajo busca potenciar la expresividad y fuerza de cada uno de los elementos utilizados; no obstante, el ejercicio se soporta sobre una pared como si fuese un cuadro, de ahí su carácter bidimensional. Los varios momentos referentes a instancias de producción del presente ejercicio se dispersan a lo largo de meses, en los cuales Salinas fue recolectando (en calles, paseos a pueblos o en la naturaleza) los distintos elementos que han sido más adelante ensamblados.

El punto de apreciación recomendado para el espectador de la obra es ubicándose a algunos metros de la misma para visualizar frontalmente la totalidad de los elementos del ensamblaje. El único parámetro compositivo que podría denominarse simétrico es la forma circular de la obra; en cuanto a los otros elementos, no hay un objeto central que atrape la atención inmediata del espectador, sino que esto se da de manera aleatoria. No existe una ordenación *lógica* o una pertinencia que relacione en base a algún parámetro (como por ejemplo uso de un solo tipo de material) los materiales utilizados unos con otros, sino que sencillamente el ordenamiento fue planteado arbitrariamente por criterios compositivos del artista.

Finalmente, es importante resaltar que los métodos de producción de la obra *El mural de los objetos raros* de Salinas Ochoa están directamente relacionados con dos tendencias del modernismo artístico: uno, la destrucción radical de las formas figurativas que plantea el *informalismo* y, por otro, lado, tan o más importante, los planteamientos del *ready made*. Sobre el *ready made*, San Martín (2004, 43) dice lo siguiente:

[...] el ready made no es una escultura, sino una operación que objetualiza el abandono de la pintura [...] es importante recordar que ante todo ante todo la teoría de la



indiferencia elaborada por el propio artista<sup>20</sup>: “Me interesa dejar en claro que la elección de los ready made nunca fue dictada por la delectación estética. Esa elección se basó en una reacción de indiferencia visual, con una ausencia total de buen o mal gusto, en realidad, una anestesia completa”. Esta negación de los valores estéticos adquiere una dimensión especialmente *antiesculturica* en el caso de objetos generalmente tridimensionales, una definición por exclusión, una distancia de cara a la expresividad de la escultura.

Se puede añadir que Marcel Duchamp usó por primera vez la categoría *ready made puro* para referirse a un objeto, generalmente de fabricación industrial, trasladado directamente a un contexto artístico, en el que se le dota de un título y, con ello se modifica su uso y posición original (San Martín). No obstante es más preciso referirse a los Ejercicios estéticos de Salinas Ochoa, como *ready made ayudados o rectificadas (no puros)*, debido a que el artista modifica los objetos y compone otras formas, y no solamente se limita a colocar el objeto casi sin intervención en el contexto de una galería.

A continuación se va a analizar una obra (Imagen 14) que combina el método de los ejercicios estéticos esculturales junto a elementos naturales intervenidos con técnicas de jardinería, utilizando también métodos de albañilería para la construcción y ensamblaje de fragmentos de material reciclado como el vidrio. Las instancias de producción conjugan una combinación de técnicas que se sirven del modelado en arcilla; la composición paisajística en pequeña escala complementada con la albañilería para estructurar los elementos más grandes como el muro de soporte de la escultura central y la fuente inferior: ambos componentes con incrustaciones de pedazos de baldosas rotas (en la fuente) y botellas de vidrio en la línea superior del perímetro del muro de ladrillo. Todo esto sumado a un revestimiento verde conformado por cactus, suculentas y la ligera intromisión del follaje de los árboles aledaños.

---

<sup>20</sup> En referencia a Marcel Duchamp.



Figura 14. Escultura combinada con paisajismo y jardinería (2007). Imagen de elaboración propia (2019)

Esta obra tiene como antecedente contextual la noción de *Jardín de esculturas* tomada por San Martín. En cuanto a dicha noción, él manifiesta:

[...] la idea de *Jardín de esculturas*, cuyo modelo moderno viene del MOMA de Nueva York, escenificación al aire libre de esculturas de pequeño y mediano tamaño que sigue estrictamente -al aire libre- los modos de exposición de la pintura en el interior: un recorrido trazado entre diferentes obras situadas en un espacio de alta concentración expositiva. Este patrón se ha visto modificado desde los años ochenta en la idea de un amplio jardín que conjuga la delectación estética con el ejercicio físico y el ocio al aire libre. El *Skulptur Projekte* en Münster es el modelo que ha alcanzado el éxito: un jardín *ameno* en el que los escauceos amorosos del dieciocho han sido sustituidos por la eficacia civilizadora de la cultura [...] los nuevos modelos de paisajismo disperso incitan al espectador al juego del descubrimiento y a la interacción con la naturaleza urbanizada del jardín, al paseo intelectual. (San Martín 2004, 19-20)

En la obra de Salinas Ochoa mostrada en la Imagen 14, el espacio está compuesto por una figura central elaborada en terracota que luego de ser quemada a temperatura de bizcocho (1030°C) ha sido policromada con esmaltes vidriados y quemada nuevamente a temperatura de vidrio (1200°C) lo cual da un nivel de dureza a la arcilla que garantiza su resistencia a las condiciones climáticas de la intemperie.

La figura central es representada a través de parámetros figurativos; entonces, la mimesis vuelve a ser implementada como parte necesaria del estilo de representación. No obstante, se aprecia un figurativismo estilizado-moderado que no se empeña en crear excesivos detalles minuciosos que se correspondan totalmente con la realidad, sino que sintetiza los parámetros naturalistas. La simplificación es la firma de la escultura central, la cual gana potencia visual a través de la expresividad de los colores aplicados en ella y por los pequeños elementos que la niña representada sujeta en sus manos (una rana y un ave igualmente estilizadas) o el ratón caricaturesco azul que utiliza de sombrero, elementos que, aparte del fin decorativo, poseen un fin funcional ya que justamente por los orificios que poseen es por donde sale el agua que recircula en la fuente cuando está en funcionamiento.

Para finalizar, es oportuno entender los *Ejercicios estéticos* de Salinas Ochoa bajo la noción de escultura como campo expandido, que introduce Rosalind Krauss; pues Salinas utiliza una combinación de medios y técnicas para armonizar una composición general. En el ensayo “*La escultura en el campo expandido*” (1979), Krauss habla sobre la disolución de los límites entre escultura y pintura:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho de reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable. [...] las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. (Krauss 1979, 59-60)

Los *Ejercicios estéticos* de Salinas fluctúan en el juego entre escultura y no escultura; entre pintura y no pintura; entre la pretensión de dotar al trabajo de un carácter estético, pero simultáneamente la negación y destrucción de la misma estética. Se componen como una categoría netamente experimental en la que no es pertinente dar una ubicación exacta dentro en una categoría estilística específica; sino comprenderla como una combinación múltiple y dispar que juega con los elementos materiales y compositivos sin regirse a parámetros o reglamentaciones inamovibles, influenciándose de distintos movimientos vanguardistas. Dependiendo de cómo deseemos abordar la obra estamos en la posibilidad de definirla como prolongaciones y derivaciones de la misma escultura o pintura.



### 3. La experimentación artística como estrategia ideológica-conceptual en los *Ejercicios estéticos de reciclaje, jardinería y albañilería*



Figura 15. *Mujer tomando el sol*. Imagen de elaboración propia (2019). Técnica: Mixta (madera y metal), año: 2009, medidas: 46cms alto x 26cms frente x 34cms profundidad

Es necesario iniciar esta sección con una discusión sobre el concepto de estética, por su centralidad en los *Ejercicios estéticos*. Dicho término posee implicaciones e interpretaciones muy diversas que han evolucionado y siguen evolucionando sin cesar a lo largo de los años y en distintos contextos culturales. De manera semejante en párrafos

posteriores será necesario abrir la discusión en cuanto al tema ecológico que se encuentra igualmente intrínseco dentro de los Ejercicios estéticos.

El hecho de que el artista denomine a la vasta variedad de trabajos experimentales que realiza como *Ejercicios estéticos*, ya posee una implicación conceptual debido a que es una estrategia para demarcar una diferenciación con respecto a las otras modalidades de productos artísticos que elabora. Pues como se ha mencionado en capítulos anteriores, Salinas considera que el esfuerzo técnico, conceptual, físico y mental invertido en trabajos como los *Seres de terracota*, es muy superior a la relajación que se produce en los *Ejercicios estéticos*. Por lo tanto, sí es posible determinar una diferenciación en cuanto a calidad y por la misma diferenciación Salinas considera como *obras de arte* a sus *Seres de terracota*, pero a sus *Ejercicios estéticos* prefiere denominarlos de distinta manera para destacar sus cualidades experimentales y señalar la posibilidad de que algunos de esos trabajos no llegan a la clasificación de ser obras de arte en sí, si no —redundando— solo simples ejercicios.

Con referencia a la estética, dicho término empezó a emplearse con constancia aproximadamente desde mediados del siglo XVIII. Fue introducido por el filósofo alemán Baumgarten y pretendió ser la ciencia que estudie todo lo respectivo al conocimiento sensitivo (Koprinarov 1982). En años posteriores autores como Kant siguieron la línea de la investigación estética bajo categorías como lo *bello* y lo *sublime*. No obstante, si bien el tema de la estética inicia su estudio *académico* en la Europa del siglo XVIII, la presencia de ella se ha manifestado en todas las culturas antiguas a lo largo de la historia, como por ejemplo en la Grecia clásica donde ya poseía elaboración teórica. Varios siglos más adelante, en los albores del modernismo aproximadamente desde mediados del siglo XIX, la estética siguió su curso de evolutivo, buscando ir más allá de su asociación con la *belleza*.

Desde ese entonces hasta la actualidad, la estética implica gran diversidad de incontables postulados teóricos que responden a momentos históricos, contextos culturales y localidades específicas, que continúan en constante cambio. De manera similar a otras ramas del conocimiento, la estética plantea objetivos funcionales, se actualiza para renovar propuestas teóricas y basa su objetivo en distintos factores a considerar dentro del espacio cultural en que se desarrolla:

En primer lugar, está la práctica estética y dentro de ella, fundamentalmente el arte, como tipo fundamental de práctica estética; en segundo lugar, el pedido social que plantea la sociedad a todas las ciencias, incluida la estética; en tercero, la lógica interna

del desarrollo de la estética; y en cuarto y último lugar, el nivel y el carácter del sistema universal del conocimiento cuya parte llega a ser la estética [...] Entre los distintos criterios acerca del objeto de la estética, el más acertado es aquel que concibe la estética como una ciencia de la asimilación y transformación multifacética del mundo [...] (Koprinarov 1982, 2-3)

En la diversificación de las implicaciones sobre la percepción estética, es importante reafirmar el carácter relativista que posee el término. Es decir, al ser una rama del conocimiento que surgió con el fin de estudiar lo que pueda denominarse *bello*, pues cabe examinar que lo bello no es inamovible y se basa en la percepción subjetiva de cada individuo acorde a momentos históricos específicos. La belleza no es universal o atemporal; por lo que, algo que pueda considerarse bello para algunos, para otros puede ser pura fealdad o viceversa. Del mismo modo, la percepción de la belleza no puede limitarse solamente a la percepción de formas materiales, sino que la forma material se suma a la participación simultánea de factores como la ideas que transmite esa misma forma, junto a la libre relación que se crea cuando un espectador evalúa, por ejemplo, un cuadro, una escultura, una canción, un fragmento literario, una película, una propuesta escénica, etc. Por tales razones es pertinente en la actualidad hablar de la *belleza* solamente como uno más de los tantos parámetros que pueden tomarse en cuenta dentro la percepción estética. La belleza no es el eje estructural de la estética y tampoco es una especie de sinónimo que logre abarcarla en globalidad.

Lo estético no es una cualidad objetiva amante de los objetos de la realidad, sino es una propiedad que está en relación con el hombre [...] Lo estético es una relación siempre concreta. La belleza se manifiesta únicamente en una relación. Los objetos concretos tienen una forma concreta. Sin embargo, cuando decimos que lo estético es una relación concreta y directa, ello no quiere decir que la forma, que es lo primero con lo que entramos en contacto, sea suficiente para apreciar la belleza [...] Por ello es que las cosas en las relaciones estéticas se perciben en la unidad entre fondo y forma, contenido y forma. Además, el carácter concreto de esa relación requiere también un hombre concreto. Un objeto puede ser bello para una persona y para otra no. Precisamente la belleza individual, directamente percibida, en eso radica el carácter libre de lo estético. El hombre no puede ser obligado a considerar una cosa bella si él mismo no llega a la convicción de que es bella [...] (Koprinarov 1982, 13-14)

En este punto es relevante retomar la postura de Jacques Rancière, manifestada en su texto *La división de lo sensible*, en el que me interesa -más que analizar el significado del término estética- enfocar la estética como poseedora de lo que el autor denomina uno de varios regímenes: el régimen ético, poético o representativo y el *régimen estético*. Rancière (2007, 7) sostiene que:

El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma. El “estado estético” schilleriano, que es el primer manifiesto —en cierto modo insuperable— de este régimen, señala claramente esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es pura suspensión, momento en que la forma se experimenta por sí misma. Es, además, el momento de formación de una humanidad específica.

Los postulados estéticos mencionados en las discusiones anteriores mantienen pertenencia con lo que propone Salinas a través de los *Ejercicios estéticos*; pues justamente interrelacionan nociones referentes a la ecología, discursos ideológicos (anti consumismo y anti sistema), accionar político (desde la perspectiva izquierdista y también anarquista) y se enlazan con la realidad del contexto contemporáneo tanto a nivel de la localidad de la ciudad Loja, como en relación a los acontecimientos políticos nacionales y en escala mayor, se vincula con los conflictos globales de actualidad.

Para Salinas, la estética no consiste solo en la elaboración de productos artísticos que puedan denominarse bellos (la belleza es solo otro elemento), sino que la clave está en la pertinencia que posea el objeto generado con la intención discursiva. Lo bello no es el fin esencial, es una consecuencia a la que se puede acceder al poseer versatilidad técnica, la cual va a permitir elaborar formas de mayor complejidad, que también estarán atravesadas por diversas conceptualizaciones generalmente relacionadas a temas políticos, o a metáforas, símbolos y alegorías que evoquen la vida pasada del artista en el contexto social popular en que creció. Las obras no son generadas solo para fines decorativos o de elemental apreciación, sino que pretenden denotar intrínsecamente el compromiso social y político que el artista nunca abandona.

Adicionando otras nociones que ayudan a explicar los *Ejercicios estéticos* de Salinas Ochoa como parte sustancial del objetivo discursivo-conceptual que propone en esta clase de trabajos, se encuentran los postulados en torno al tema de la *ecología*, la cual por coherencia discursiva se concatena con una postura anti consumista, que asimismo se enlaza con una postura *anti sistema*.

La postura anti sistema en el caso de Salinas se la puede interpretar como la aplicación de un régimen de vida que consiste en hacer conciencia del funcionamiento del mercantilismo capitalista actual, que basa su crecimiento económico en la promoción del modelo en que el bienestar de la sociedad es medido por su capacidad de

consumo, y en donde la gran mayoría de productos consumidos están diseñados para ser desechados en el menor tiempo posible (véase obsolescencia programada) lo cual representa un nivel de desperdicio absurdamente abismal de recursos naturales, generalmente no renovables. En ese contexto la postura anti sistema de Salinas busca evitar el consumo ciego e irresponsable y del mismo modo plantea, sacar el mayor provecho posible a los productos que inevitablemente deban ser consumidos por necesidades de subsistencia en la actualidad, y en ciertos casos utilizar los residuos del consumo como materia prima a ser transformada en productos artísticos y/o utilitarios.

Es pertinente también mencionar que la relación de Salinas Ochoa con el tema de la ecología y el reciclaje opera de manera individual y autónoma. El artista no pertenece ni actúa dentro de algún grupo organizado que base su actividad en el activismo ecológico. Sino que apoya su discurso en la generación de *Ejercicios estéticos* que utilicen materiales que puedan ser considerados como basura, junto a materiales de poco impacto ambiental como es el uso de la arcilla. Por estas razones su accionar promueve el uso del reciclaje con el afán de ofrecer un micro aporte práctico hacia la cuestión de la conciencia ecológica, tan en auge en la contemporaneidad.

El arte que hace uso de discursos ecológicos ha estado presente desde hace varias décadas (especialmente desde la segunda mitad del siglo XX) y surge especialmente como una consecuencia del impacto en los ecosistemas que se dan por la excesiva emisión de contaminantes que genera la industria pesada. Desde que aconteció la revolución industrial, los efectos negativos sobre el planeta han sido progresivos y cada vez más evidentes. Dicha revolución fue un punto histórico de quiebre que marco definitivamente el rumbo de la humanidad hacia algo que en el pasado jamás se hubiera imaginado:

Transformó radicalmente los comportamientos económicos, políticos y sociales, los usos y costumbre humanos; todo ello favoreció la mejora de la condiciones de vida. Sin embargo, a largo plazo generará nuevos problemas como consecuencia de una inacabable transformación del territorio, de la antropización de éste, y sobre todo de la degradación medioambiental, fruto del envenenamiento de la atmosfera, de la superficie y del subsuelo [...] (Hernando 2004, 55)

A partir de la concientización de los mencionados acontecimientos medioambientales, es que surgen movimientos artísticos que pretenden aportar desde sus posibilidades creadoras y discursivas a la reducción necesaria de los excesos de despilfarro material que sin duda están llevándonos a la destrucción de este planeta. Entre algunos de los antecedente históricos en relación a la promoción del discurso



ecologista, podemos encontrar la muestra *Ecological art* acontecida en 1969 en la galería John Gibson en Nueva York (Hernando 2004), asimismo el movimiento italiano de *arte povera* (arte pobre) nacido en 1967, realiza el uso de materiales de desecho y gratuitos para construir obras artísticas, inclusive grupos como *Greenpeace* entrelazan el activismo con la acción performática de la manos de propuestas estéticas y artísticas.

El par de ejemplos citados son una pequeñísima referencia de las centenas de movimientos, obras y acciones artísticas que se han realizado sin pausa desde la década de los sesentas en torno al tema ecológico. Pues para ciertos grupos o artistas independientes, en el marco de los devastadores acontecimientos ecológicos que están sucediendo en la actualidad, el tema de la conciencia medioambiental y las acciones que buscan revertir tales afectaciones se han convertido en temas prioritarios a tomar en cuenta en nuestro estilo de vida contemporáneo:

El compromiso ético del artista con la ecología no se plasma, por tanto, sino de una forma minoritaria, en una identificación entre creación artística y activismo. La intervención simbólica sobre el territorio y la denuncia mediante el reflejo fotográfico de los efectos de la acción humana sobre aquel se imponen en términos cuantitativos. En cualquier caso, son un efecto más de la adscripción de los creadores al ámbito de lo real. (Hernando 2004, 84)

En este contexto, los *Ejercicios estéticos* de Salinas Ochoa combinan factores directamente ligados a la estética, enfocándose hacia la tendencia ecología, el reciclaje, la postura anti consumismo y anti sistema; lo que, por correlación lógica, lleva a que el artista retorne hacia la militancia política desde otro ángulo y presentando otras propuestas artísticas.

Para ilustrar el uso de materiales residuales como fundamento teórico (asociado a la ecología) y formal el primer ejemplo de producto artístico de esta sección corresponde a un ave representada en formato de mural en una obra titulada Chilalo (Imagen 16.). Nuevamente se observa el uso de un modo de representación que aplica un figurativismo moderado que sintetiza en base una línea orgánica el contorno del perfil del ave representada. El trabajo está elaborado junto a la puerta principal de ingreso hacia el domicilio y taller de Salinas Ochoa y está dirigida hacia el espacio público (en plena intersección de las calles de su vivienda).



Figura 16. *Chilalo*. Imagen de elaboración propia (2019). Técnica: Mixta (material reciclado y cerámica desechada), año: 2019, medidas: 350cms alto x 350cms ancho

En esta obra es oportuno distinguir la importancia del uso de métodos de albañilería. En cuanto a sus instancias de producción, es justamente con tales métodos que el muro es preparado para poder adherir las piezas que sumarán la composición. Para ello utiliza materiales aglutinantes como el cemento y el bóndex; gracias a ellos todas las piezas se sujetarán firmemente en el muro y se encajarán con rigidez entre ellas.

Para garantizar que los elementos que componen la obra se sostengan en el muro, y también considerando que la suma de los elementos genera un peso considerable de varios quintales, primero que nada se debe preparar el muro ubicando muchos clavos y varillas incrustadas a lo largo y ancho de todo el diseño, luego se coloca malla metálica y un entramado de alambre de amarre; y sobre esto se iniciará con la colocación de la mezcla de cemento y de las piezas cerámicas. Finalmente, solo hace falta un andamio, bancos y escaleras pequeñas para acceder a todos los puntos del muro y el trabajo se reduce a la aplicación —a modo de libre rompecabezas— de los elementos compositivos.

Vale mencionar que una de las consideraciones más importantes en la elaboración del trabajo es hacer la distinción cromática para cada una de las partes del ave representada; es decir, hacer una selección por color de los materiales residuales que se utilizan. Se observa que dicha selección ha distinguido principalmente entre el uso de residuos que contengan el color blanco y otros residuos donde predomine el tono anaranjado-color piel natural de la terracota cocida a temperatura de vidrio o bizcocho. Todo esto complementado en menor proporción con algunos matices sutiles distribuidos a lo largo de la composición que contienen colores diversos, que se suman al elemento vegetal principal ubicado en el fragmento superior de la obra.

Tal fragmento enriquece la composición general gracias al esplendoroso verde de una hiedra que envuelve el muro muy cercanamente a la pieza central y que también ha sido manipulada (podada) para que se sume a la unidad visual que se da al apreciar el muro en su totalidad.





Figura 17. Detalle de los elementos que componen el mural *Chilalo*. Imagen de elaboración propia (2019)

La composición está elaborada para ser apreciada a cierta distancia, en la que los elementos que la conforman se funden en nuestra retina mostrándonos un mosaico que se sirve de decenas de fragmentos irregulares; pero que igualmente logran general sensación unidad visual. No obstante, al observar cómo se compone la obra a pocos centímetros de distancia, nos percatamos que la mayoría de elementos que suman la composición consisten en residuos -no de procedencia industrial- sino de materiales cerámicos creados en el mismo taller que se han roto, que han sido simples ejercicios de práctica de formas, ejercicios abandonados por gente que ocasionalmente ha ido a trabajar en el taller del artista, entre otros. Es destacable comprender que ningún residuo del trabajo del taller es basura, sino posiblemente será material futuro a aplicarse en innumerables ejercicios estéticos.

En el presente trabajo igualmente se pueden encontrar unos pocos elementos procedentes de productos manufacturados (plásticos), como por ejemplo teclas de un teclado de computador; pero es indiscutible la predominancia de residuos de material cerámico. Inclusive si afinamos la visión con mayor detalle hay formas modeladas en arcilla que siguen respondiendo a parámetros miméticos en la representación, por ejemplo cabezas humanas en pequeña escala modeladas con referencias figurativistas,

un zapato que también ha sido modelado en base a un modelo real, residuos de piezas utilitarias como bandejas, bols, macetas, o también ejercicios caricaturescos elaborados al estilo de experimentación de niños.

Este ejemplo de obra nuevamente se lo puede considerar como una exploración entre la mimesis y no mimesis, entre el figurativismo y el uso de la abstracción, esquematización y expresionismo. Nuevamente su encaje dentro de un movimiento artístico específico no es adecuado, sino que la libre experimentación artística junto al deguste lúdico y estético en la elaboración del trabajo vuelve a destacar.



Figura 18. *Pecado*. Imagen de elaboración propia (2019). Técnica: Mixta (pintura en residuos de cartón), año: Julio de 2013, medidas: 88cms alto x 53cms ancho

Otro notable ejemplo es la obra *Pecado* (Imagen 18.). Es un claro ejemplo de la conjugación de los postulados discursivos ideológicos, el tema ecológico por medio de la reutilización de materiales, y el sentido estético otorgado por el artista. *Pecado* está elaborada sobre un cartón recogido de las calles, pero no es cualquier cartón. Salinas comenta que el cartón fue recogido de debajo de un puente y pertenecía a un vagabundo. El cartón estaba lleno de suciedad, inclusive con residuos de orina, por lo que tuvo que pasar por un proceso de ligera limpieza para ser reutilizado; por esta razón, se planteó como título previo, bautizar a la obra como *La cama del pobre*.

Sobre el soporte material se pintó el retrato de un infante. Tal representación no es una elección al azar de un niño que por sus rasgos aparenta pertenecer a un estrato económico popular; sino que es la representación de un niño conocido del entorno del artista que nació producto de una violación, y a consecuencia de ello sufre un nivel de discapacidad mental.

Obras como esta denotan un sentido crítico que puede ser visto desde distintos ángulos: por un lado se encuentra la potencia simbólica de la carga energética que posee el material con la que está elaborada; también se visualiza la denuncia discursiva hacia las situaciones sociales conflictivas que provoca niveles de pobreza tan grandes por los que muchos seres humanos terminen en condiciones de mendicidad; la denuncia con connotaciones de género y violencia sexual que implican las condiciones en las cuales fue engendrada la vida de aquel niño; y por último el título de la obra remarca las implacables injusticias y crueldades que les han sido impuestas a los personajes protagónicos de la obra.

### 3.1. Apreciación final...

A lo largo de los años, el artista ha sido acusado de elaborar productos artísticos que representan únicamente modelos realistas que imitan trivialmente la realidad (en referencia a sus *Seres de Terracota*), obras que se encuentran *estancadas* en estilos costumbristas-figurativos o que, en el mejor de los casos, se acercan apenas a ciertas propuestas de ruptura del vanguardismo moderno. No obstante, como se ha discutido en este capítulo, los *Ejercicios estéticos* son producto de la experimentación tanto en técnicas como en conceptos. Incluso, como se ha visto, son planteamientos que entrelazan lo estético con lo político y, al examinar el modo en que estos ejercicios



encarnan el significado en medios y materiales experimentales, se podría decir que su propuesta se acerca al arte contemporáneo.

Los antecedentes que influenciaron la generación de los *Ejercicios estéticos* se arraigan en multiplicidad de referencias artísticas del pasado, como son los mencionados ejemplo del vanguardismo moderno en movimientos como el constructivismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, suprematismo, arte de ensamblaje, expresionismo, abstraccionismo, y más adelante en la renovación de dichas propuestas en el marco de la posguerra y el inicio del posmodernismo con manifestaciones artísticas como el informalismo, expresionismo abstracto, neodadaísmo, arte povera, conceptualismo, o neorrealismo.

A pesar de la notable influencia diversificada que posee Salinas Ochoa, es necesario aclarar que él jamás ha estado interesado en encerrarse dentro de una sola clasificación estilística hermética y peor aún clasificarse en asociación directa con lo que en el siglo XXI pueda postularse como arte contemporáneo. Se podría decir que el artista solo desea elaborar sus obras y experimentar con la mayor cantidad de estilos, discursos y materiales que le sean posibles sin atarse a ninguna tendencia de *última actualidad*.

Con el afán de contrarrestar la limitada visión que algunos espectadores y/o críticos poseen sobre la propuesta plástica de Salinas, el artista realizó en junio de 2019 una muestra llamada *Fanesca*, en la cual incluyó 28 obras exclusivamente categorizadas como *Ejercicios estéticos* y experimentaciones (con la deliberada intención de demostrar que su trabajo no se encasilla solo en el realismo) que no se regían a ningún parámetro academicista, rompiendo casi totalmente con el estilo de trabajo que Salinas ha mostrado a su público (obras realistas en cerámica), y que justa o injustamente en ciertas ocasiones haya generado la mencionada confusión de encasillar a Salinas solamente dentro de la representación realista de niños, o adultos trabajadores o de condición marginal<sup>21</sup>.

Por último, como cierre de la presente investigación considero apropiado tomar como referencia la noción denominada *Mundos del arte*, desarrollada por Howard Becker en su libro homónimo. Dicho concepto constituye otro matiz necesario para

---

<sup>21</sup> La muestra *Fanesca* fue realizada en junio de 2019, y justamente el nombre evoca una metáfora de la utilización de muchos ingredientes para *cocinar* las respectivas obras que la componen. Es una entremezcla de técnicas, materiales, conceptos, estilos, inquietudes, visiones personales, juegos, pensamientos, ejercicios, exploraciones, vuelos, reflexiones, investigaciones, dispersiones; todo bajo la consigna de la libre experimentación y transformación ilimitada de materiales.

ampliar la comprensión del arte de Salinas Ochoa, pues el desarrollo de sus modalidades de trabajo en muchas ocasiones se apoyan en la colaboración de muchas otras personas.

Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. (Becker 1982, 54)

Los *Mundos del arte* se refieren a que las obras de arte elaboradas por los artistas no pertenecen exclusivamente al 100% de aporte del artista creador. Para que el artista haya logrado generar un trabajo artístico (como una pintura o escultura) requirió influenciarse en el aprendizaje técnico de otras obras de artistas del pasado; también respalda ocasionalmente la elaboración de su trabajo con el apoyo de otras manos (colaboradores, ayudantes, modelos); suele utilizar materiales que en muchos casos son manufacturados por personas que poseen como oficio la elaboración de dichos productos (por ejemplo un pincel, un tubo de oleo, un bastidor, un lienzo, que generalmente son materiales indispensables para la creación pictórica que en muchos casos el artista solamente compra y no elabora); realiza sus representaciones en algunos casos asociándose a la estética planteada por determinado movimiento artístico (por ejemplo los impresionistas dan algunos planteamientos específicos para pintar las obras y existen muchos artistas que por preferencia personal prefieren elaborar sus representaciones en base a esos planteamientos).

En síntesis un *mundo del arte* se refiere a todos los componentes ya sean humanos, materiales, ideológicos, conceptuales y/o influencia de estilos, géneros, técnicas o maneras de hacer y elaboración de sentidos, que logran que una obra (en el caso de Salinas de arte plástico) tenga una forma específica; siempre bajo la consideración de que dicho mundo artístico es elaborado (o ya ha sido elaborado en el pasado) por distintos personajes y no solo por una persona aislada. Salinas Ochoa aporta con su trabajo artístico a la edificación progresiva del mundo del arte al que ha decidido pertenecer, de la mano de colaboradores, colegas, familia, público, compañeros de luchas, amigos, alumnos, académicos, vecinos, niños y cualquier otro personaje que esté interesado en relacionarse con temas tanto artísticos como políticos.

Cabe también adicionar con respecto a los *mundos del arte* que en la desmesurada heterogeneidad de las expresiones artísticas contemporáneas convergen



infinidad de modalidades creativas que pueden encontrar su arraigo técnico en un pasado tradicional alimentándose al mismo tiempo con mejoras tecnológicas y discursos directamente asociados a los acontecimientos actuales. Esta posibilidad de encontrarnos ante un repertorio cada vez más vasto de recursos para la creación artística, hace que los artistas creen o se asocien a mundos artísticos diferenciados que coexisten con el arte contemporáneo. Mundos y espacios que dialogan, negocian o se confrontan, y que sin embargo, siguen existiendo conjuntamente en rangos espacio - temporales semejantes.

Desde la perspectiva de la historia de vida de Salinas Ochoa, partiendo de su infancia hasta el momento cuando inicio la entrega de su vida a las actividades artísticas; él ha dedicado aproximadamente tres décadas de trabajo para reforzar el *mundo del arte* al que pertenece, con la importante participación de colegas, familia, estudiantes y personalidades afines a su propuesta artística y política.

Para esto, Salinas Ochoa ha creado un espacio físico y simbólico donde se juntan las huellas que han dejado sus experiencias pasadas, con la interacción de su entorno social directo, la colaboración familiar y de sus vecinos; la formación ideológica (en inicio influenciada por su padre), el activismo político y las actividades académicas a nivel primario, secundario y superior. La intersección constante entre todos los mencionados entornos en los que se desenvuelve el artista, confluyen en la síntesis de sus trabajos artísticos, principalmente de técnica escultórica y pictórica, en donde se manifiestan ejercicios miméticos, ejercicios de representación y por supuesto la importante auto representación a través de sus obras.



## Lista de referencias

- Aristóteles. 2004. “Capítulos I-V”, en: *La Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Auerbach, Erich. 1996. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, 17-55. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 1933. “Doctrina de lo semejante: Sobre la facultad mimética”, en: *Obras*, 208-216.
- Becker, Howard. 2008. “Mundos del arte y actividad colectiva”, en: *Los mundos del arte*, 17-60. Buenos Aires: Bernal.
- Bourdieu, Pierre. 1995. “La conquista de la autonomía: La fase crítica de la emergencia del campo”, “La génesis histórica de la estética pura”, en: *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, 79-96, 419-457. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Brea, José Luis. 2005. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en: Brea, José Luis, editor. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 5-14. Madrid: Akal.
- Bruno, Paula. 2012. *Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas*, 155-162. Tandil: Anuario IEHS 27.
- Bryson, Norman. 1983. “Capítulo 1 La actitud natural”, “Capítulo 2 La copia esencial”, en: *Visión y pintura: La lógica de la mirada*. 20-52. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabrera Cerón, Karina G. 2012. *Niños y adolescentes “gomeros” de la calle. Un caso de Quito*. Quito: Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador.
- Castillo Merlo, Mariana C. 2015. *Danto y la mimesis: Más allá del fin del arte*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- Certeau, Michel de. 1996. “Capítulo III: Valerse de usos y prácticas”, en: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, 35-48. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Cervone, Emma. 1999. “Racismo y vida cotidiana: las tácticas de defensa étnica”, en: *Ecuador racista: Imágenes e identidades*, 137-154. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.

- Escobar, Ticio. 1993. "Precapitalismo/posmodernismo. La encrucijada dependiente", en: *Colombres, Adolfo, editor. América Latina: El desafío del tercer milenio*, 261-273. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Erice, Víctor. 1992. *El sol del membrillo*. España: María Moreno P.C., Igeldo Zine Produksioak, Euskal Media, VHS.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Foster, Krauss, Bois, Buchloh. 2006. *Arte desde 1900: modernidad, anti modernidad y posmodernidad*, 22-31, 125-129, 130-134, 260-265, 266-270, 456-463, Madrid: Akal S.A.
- García, Jorge Tomás. 2010. *El discurso de la mimesis en el libro X de La Republica de Platón: Similitudes y diferencias con los libros II y III*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política*, 333-374. Buenos Aires: Paidós,
- Girard, René. 1998. "Del deseo mimético al doble monstruoso", en: *La violencia y lo sagrado*, 150-175. Barcelona: Anagrama.
- Gonzalez, Diego, Javier Puig Peñalosa, Boris Salinas. 2013. *Catálogo de exposición: La magia de vivir*. Loja: Ediloja.
- González, Laura. 2005. "II Las definiciones de la Pintura moderna", en: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, 31-63. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del "Otro", en: *Sin garantías*, 431-458. Quito: UASB.
- . 1997. "El trabajo de representación", en: *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications.
- Hernando, Javier. 2004. Capítulo 2 "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica", en: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo editores, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, 53-84. Madrid: Grupo Anaya S.A.
- Ibarra, Herman. 2013. "Los idearios de la izquierda comunista ecuatoriana (1928 - 1961)", en: *Pensamiento Político Ecuatoriano: El pensamiento de la izquierda comunista (1928 - 1961)*, 11-64. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.
- . 1992. *Indios y cholos: Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, 1-49. Quito: Editorial El Conejo.

- . 1984. “Una breve interpretación del desarrollo histórico del movimiento popular ecuatoriano”, en: *La Formación del Movimiento Popular (1925-1936)*, 9-87. Quito: Centro de Estudios y Difusión Social, CEDIS.
- Koprarinov, Lazar. 1982. “La estética marxista-leninista como ciencia”, en: *Estética*, 1-96. La Habana: Editora Política.
- Majluf, Natalia. 1994. “El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa”, en: *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, 11-33. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de investigaciones estéticas.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Como ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Nochlin, Linda. 1991. “1. La naturaleza del realismo”, en: *El realismo*, 12-117. Madrid: Alianza Editorial.
- Platón. S/F. “Capítulos I - X”, en: *La Republica*. Buenos Aires: UNSAM.
- Posada, Francisco. 1969. *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, 26-78. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Ramšak, Branka. 1991. *El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida*. Liubliana: Verba Hispánica.
- Rancière, Jacques. 2011. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder.
- . 2009. *La división de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Visuales de Chile.
- . 2006. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- . 2013. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- . 2009. “Las paradojas del arte político”, en: *Criterios, Revista Internacional de Teoría de la Literatura, las Artes y la Cultura*, No. 36 (Cuarta Época), 65-91.
- Rivera, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*, 145-172. Buenos Aires: Tinta Limón.
- San Martín, Juan Javier. Capítulo 1 “La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar”, en: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo editores, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, 13-52. Madrid: Grupo Anaya S.A.
- Thompson, E. P. 1963. “16 La conciencia de clase”, en: *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, 761-797. Madrid: Capitán Swing.

*Entrevistas*

Salinas Ochoa, Boris. 2018. Entrevista realizada por el autor el 28 de noviembre.

Salinas Ochoa, Boris. 2019a. Entrevista realizada por el autor el 2 de enero.

Salinas Ochoa, Boris. 2019b. Entrevista realizada por el autor el 24 de enero.

Salinas Ochoa, Boris. 2019c. Entrevista realizada por el autor el 26 de enero.

Salinas Ochoa, Boris. 2019d. Entrevista realizada por el autor el 6 de marzo.